خصائص الرواية المغربية في الجهة الشرقية

الدكتور جميل حمداوي

الكتاب: خصائص الرواية المغربية في الجهة الشرقية

المؤلف : الدكتور جميل حمداوي

إهـــــــداء

أهدي هذا الكتاب المتواضع إلى أمي رحمها الله ووالدي العزيز، وأسرتي الصغيرة : أشرف، وأمين، ومريم، وعزالدين، ومريم، وق.خ أم أولادي

محتويات الكتاب:

القسم الأول: التعريف بالجهة الشرقية(تصنيف وببليوغرافية) :

القسم الثاني : الجانب التطبيقي (تحليل النصوص الروائية):

القسم الأول:

التعريف بالجهة الشرقية (التصنيف والبيبليوغرافية)

إن الحديث عن الرواية المغربية الصادرة بالجهة الشرقية يلزمنا تحديد بعض الضوابط المنهجية حتى نتمكن من ضبط الموضوع وحصره. وقد حددناها في ثلاثة:

- **ضابط إقليمي**: والإقليمية هنا ليست تعصبا، وليست نظرة ضيقة للجهة. إنها أداة منهجية فقط للم شتات الأدب المغربي ومن ثم لم شتات الأدب العربي بعامة. وهذا الضابط بالمناسبة هو الذي كان سائدا إلى عهد قريب. ويكفي أن نذكر أن أغلب المصنفات الأدبية التي ألفت في المغرب في بداية القرن العشرين كانت تحكمها أداة منهجية إقليمية (تاريخ تطوان – إتحاف أعلام الناس بجمال حاضرة مكناس – الإعلام بمن حل مراكش وأغمات من الأعلام – من أعلام الفكر المعاصر بالعدوتين – سوس العالمة – إليغ قديما وحديثا – الإلغيات – خلال جزولة...)

والضابط الإقليمي يطرح إشكالات متعددة – لا يسع المجال للتفصيل فيها - ومنها تحديد مفهوم الجهة. وتلافيا للأخذ والرد فقد تبنينا مفهوما عاما يتعارف عليه أهل الجهة.

فالجهة الشرقية هي تلك الواقعة في الشمال الشرقي بالمغرب، وتمتد في شكل مستطيل على طول يتجاوز ٣٥٠ كلم وعرض يتراوح ما بين ١٥٠ و ١٦٠ كلم في الشمال، وأكثر من ٢٩٠ كلم في الجنوب. وتشغل الجهة الشرقية

مساحة ٨٢٠ ,٨٢ كلم² أي ما يقارب ١٢% من مساحة المملكة. ويبلغ عدد سكانها حسب إحصاء سنة ١٩٩٤ حوالي ٦٩٢ ,٧٦٨ ,١ نسمة، أي ما يعادل ٨ ,٦ % من سكان البلاد. وتقدر الكثافة السكانية بـ ٢٢ نسمة في الكلم²، وهي كثافة ضعيفة بالمقارنة مع كثافة جهات أخرى أو حتى مع الكثافة العامة الوطنية: ٣٧ نسمة في الكلم².[١]

وتضم الجهة الشرقية الأقاليم التالية: وجدة والناظور وبركان وتاوريرت وجرادة وفكيك. وقد عانت الجهة قبل الاستقلال من الاستعمارين: الفرنسي (وجدة، بركان، تاوريرت، فكيك)، والإسباني (الناظور). وعرف أهلها باستماتتهم في المقاومة لدحر العدو قصد نيل الحرية والاستقلال. ولكن بعد ذلك ،عانت المنطقة من الإقصاء والتهميش والعزلة لكونها كانت وما تزال تحسب على المغرب غير النافع. وهذا ما أفرز في هذه الجهة عدة ظواهر تثير الانتباه كظاهرة الهجرة والتهريب الحدودي والاتجار في المخدرات والانزواء عن الثقافة والمشاريع التربوية والفنية والجمالية.

وعلى الرغم من هذه الظواهر المتفشية في هذه الجهة بشكل نسبي ومختلف من منطقة إلى أخرى ، فقد ظهرت نخبة من المثقفين والمبدعين فرضوا أنفسهم على الساحة الإبداعية وشكلوا نسبة مائوية مهمة في مجال الشعر[١]

[١]ــ المعلومات الجغرافية مأخوذة من وثائق رسمية متعلقة بالجهة الشرقية.

[١]ــ نستحضر هنا: حسن الامراني، ومحمد علي الرباوي، ومحمد منيب البوريمي، ومحمد بنعمارة، وعبد الرحمن بوعلي، وحسين القمري.

والنقد[٢] والقصة والرواية والإنتاج المسرحي[٣]. وكان لهؤلاء المنتجين صيت كبير في المغرب وخارجه.

ويأتي **الضابط المنهجي** الثاني وهو اللغة: وأقصد به اللغة التي كتبت بها الرواية المبحوث فيها. فالرواية التي تنتمي للجهة كتب بلغات متعددة منها العامي والفصيح والأمازيغي والعربي.. واهتمامنا هنا يقتصر على الإبداع الفصيح لعدم قدرتنا على تتبع ما ينشر بالعامية أو الأمازيغية وهو كثير، أو ما ينشره روائيون يكتبون بالفرنسية وهم كثر كذلك.

ويضاف إلى الضابطين السابقين **ضابط المولد أو النشأة** وهو الذي يجعل كل كاتب روائي ولد أو نشأ بالجهة الشرقية منتميا لها.

والحديث عن الرواية بالجهة الشرقية يلزمنا الإشارة إلى أن تناولنا لهذا الجنس الأدبي يتم عبر مقاربتين: الأولى إحصائية والثانية تحليلية. لذلك قسم الكتاب إلى قسمين: يمثل الأول قراءة إحصائية للإنتاج الروائي بالجهة. ويمثل الثاني مقاربة تحليلية لبعض النماذج التمثيلية من بعض أقاليم الجهة الشرقية مرجئين الإنتاجات الأخرى إلى فرصة لاحقة حتى نستكمل البحث النصي

---

[٢]– نذكر في هذا المجال: نجيب العوفي، قمري البشير، عبد الله شريق، جميل حمداوي، محمد قاسمي - محمد أقضاض...

[٣]– نذكر على سبيل المثال : عبد الكريم برشيد- مصطفى رمضاني – محمد قيسامي - محمد المعزوز ..

والببليوغرافي الذي مازلنا منكبين على إعداده قصد الإحاطة بكل الإبداعات الروائية المكتوبة من قبل أبناء الجهة الشرقية.[1]

القسم الأول = الرواية المغربية الصادرة بالجهة الشرقية

مقاربة إحصائية وصفية

١ – السيرورة :

١/١٩٦٦:

صراع القبائل- الدكتور عبد الله عاصم- طبعت لأول مرة بالدار البيضاء سنة ١٩٦٦. وهي أول رواية أنتجها مبدع من منطقة الريف(الناظور: ميضار).

١ / ١٩٧٩

دهاليز الحبس القديم – حميد الحميداني – مطبعة فكيك – البيضاء - ١١٠ صفحة.

- طبعة ثانية سنة ١٩٨٥ – مطبعة النجاح الجديدة – البيضاء – ٨٧ صفحة.

١ / ١٩٨٢

الخبز الحافي – محمد شكري – مطبعة النجاح الجديدة – البيضاء – ٢١٥ صفحة.

- طبعت بعد ذلك عدة طبعات.

١ / ١٩٨٥

السوق الداخلي – محمد شكري – مؤسسة بنشرة – البيضاء – ٩٦ صفحة.

---

[1] - هذا التقديم شاركت في إنجازه مع الدكتور محمد قاسمي الذي بذل فيه جهدا كبيرا جزاه الله عنا كل خير؛ وكنا قد اتفقنا أن ننجزه باشتراك ولكن الظروف حالت دون ذلك.

١ / ١٩٩٠

اعترافات ظنين – جلول أعرج – INFO EDITION - ٧٥ صفحة .

١ / ١٩٩١

دموع في عيون الحرمان – الخضير قدوري – مطبعة المعارف الجديدة – البيضاء – ١٩٨ صفحة.

٢ / ١٩٩٢

زمن الأخطاء – محمد شكري – مطبعة النجاح الجديدة – البيضاء – ٢٥٦ صفحة.

الشطار – محمد شكري – دار الساقي – بيروت – ٢٤٢ صفحة.

٢ / ١٩٩٣

سيحدث عندما تغيب – إدريس بكوش – دار النشر الشرقية – وجدة – ٢٠٤ صفحة.

يوم الاقتراع – محمد بنعلي – مطبعة الهلال – وجدة – ٩٥ صفحة.

٤ / ١٩٩٦

البرزخ – عمر والقاضي – مطبعة النجاح الجديدة – البيضاء – ١٠٩ صفحة.

الجناح الهيمان بنبع ركاكة الوسنان – عبد المالك المومني – منشورات عكاظ – الرباط – ١٨٩ صفحة.

جنوب الروح – محمد الأشعري – منشورات الرابطة – مطبعة فضالة – المحمدية – ١٧٣ صفحة.

رحلة العطش / الصوت المبحوح – محمد بنعلي – مطبعة النجاح الجديدة – البيضاء – ٢٠٦ صفحة.

٢ / ١٩٩٧

حفريات في الذاكرة – محمد عابد الجابري – دار النشر المغربية – البيضاء – ٢٨٥ صفحة.

سر البهلوان – بشير القمري – دار البوكيلي – القنيطرة – ٦٨ صفحة.

٣ / ١٩٩٨

أمواج الروح – مصطفى شعبان – مطبعة تريفة – بركان – ١٦٦ صفحة.

أوراق حميمية من منتصف الليل – عبد الحق بلقاضي – منشورات عكاظ – الرباط – ٦٩ صفحة.

الطائر في العنق – عمر والقاضي – المركز الثقافي العربي – البيضاء – ١٢٣ صفحة.

٢ / ١٩٩٩

غابة الإشارات – عبد الكريم برشيد – مطبعة تريفة – بركان –

الجرذان- مطبعة بن ميمون- وجدة

ولها طبعة أخرى سنة ٢٠٠٠، منشورات منتدى رحاب بوجدة – ١٤٦ صفحة.

٥ / ٢٠٠٠

رائحة الزمن الميت: عمر والقاضي - دار القرويين – البيضاء – ١٠٤ صفحة.

رحلة خارج الطريق السيار: حميد لحمداني - منشورات علامات – ١١٦ صفحة.

الظروف لا تعرف الحقيقة: محمد برمضان - مطبعة تريفة - بركان – ١١٤ صفحة .

ملكة جمال المتوسط: مصطفى الحسني – دار النشر الجسور- وجدة – ٢٥٤ صفحة.

وجوه (سيرة ذاتية) : محمد شكري - مطبعة الطوبريس - طنجة – ١٥٦ صفحة .

٢ / ٢٠٠١

أرني كيف أمسك القمر – ميمون كبداني – مطبعة دار المناهل – الرباط – ١٥٤صفحة.

طوق السراب: يحيى بزغود - منشورات منتدى رحاب للثقافة والتضامن والتنمية - مؤسسة النخلة للكتاب - وجدة – ٧٨ صفحة.

٣ / ٢٠٠٢

الرفيق أبو خمرة والشيخ أبو نهدة – محمد الهلالي – منشورات اختلاف – مطبعة المتقي برينتر – المحمدية – ١٢٧ صفحة.

الرقص على الماء – الحسين الطاهري **–** مطبعة الجسور – وجدة – ١٦٥ صفحة.

سيرة للعته والجنون – جلول قاسمي **–** مطبعة تريفة – بركان – ١٤٨ صفحة.

ولها طبعة اخرى جديدة - دار الجسور- وجدة

٢ / ٢٠٠٣

زفاف جنازة – حميد خيدوس – مؤسسة النخلة للكتاب – وجدة – ٨١ صفحة.

سوانح الصمت والسراب – جلول قاسمي – دار الأمان – الرباط.

١/٢٠٠٤:

أغنية لذاكرة متعبة- حليمة الإسماعيلي-دهر النشر الجسور-وجدة-١٤٩ صفحة.

١/٢٠٠٥:

مدارج الهبوط - جلول قاسمي- منشورات اتحاد كتاب المغرب- الرباط - ١٣١ صفحة.[1]

٢ **- الإحصاء :**

خمس وثلاثون رواية هو عدد الإصدارات الروائية في الجهة الشرقية من المغرب، وهو يتوزع على السنوات كما يلي:

ملاحظة [1] نشكر **الدكتور محمد قاسمي** على مساعدتنا ومشاركتنا في إنجاز هذه الببليوغرافية الروائية ومساهمته العلمية الجادة في هذا التقديم النقدي.

العقود		عدد الروايات
سنوات الستين (١٩٦٦)		١
سنوات السبعين(١٩٧٩)		١
سنوات الثمانين	١٩٨٢	١
	١٩٨٥	١
سنوات التسعين	١٩٩٠	١
	١٩٩١	١
	١٩٩٢	٢
	١٩٩٣	٢
	١٩٩٦	٤
	١٩٩٧	٢
	١٩٩٨	٣
	١٩٩٩	٢

الألفية	٢٠٠٠	٥
الثالثة	٢٠٠١	٢
	٢٠٠٢	٣
	٢٠٠٣	٢
	٢٠٠٤	١
	٢٠٠٥	١
المجموع	٣٥	

يمكن القول – حسب هذا الإحصاء - إن أول رواية كتبها مبدع من الجهة الشرقية هي" **صراع القبائل**" لعبد الله عاصم سنة ١٩٦٦ وقد طبعت بالدار البيضاء، والكاتب من مواليد ميضار بالناظور. وهي تصور صراع الريفيين الأمازيغيين فيما بينهم و صراعهم جميعا بعد وحدتهم ضد الاستعمار الأجنبي (الإسباني). وتتبعها رواية لحميداني حميد ألا وهي **"دهاليز الحبس القديم"** سنة ١٩٧٨م. وبعد ذلك سيكمل محمد شكري (من مواليد الناظور) مسيرة الإبداع بروايته الشطارية **"الخبز الحافي"** التي ترجمت إلى عدة لغات عالمية، وأثارت كثيرا من الردود الإعلامية والأدبية والنقدية.

ومع سنوات التسعين، ستعرف الرواية المغربية الصادرة بالجهة الشرقية انطلاقتها الحقيقية؛ إذ ستسجل انتعاشا كميا وكيفيا لا بأس به حيث بلغ عدد النصوص الروائية (١٧) نصا روائيا.

ويشكل عدد الروايات الصادرة في سنوات الألفية الثالثة ما يقارب نصف إجمالي الإنتاج الروائي بالجهة مما يعني أن الإنتاج في تصاعد مستمر.

ويلاحظ أن مدينة الناظور أفرزت أكبر عدد من الروائيين في المنطقة الشرقية (أكثر من ٨ روائيين) وتتبعها مدينة وجدة وبركان.[1]

ويبلغ عدد الروائيين الذين ينتمون للجهة الشرقية وأصدروا أعمالا روائية أربعة وعشرين روائيا. ويمكن ترتيبهم على حروف المعجم كما يلي:

١/ **إدريس بكوش** : من مواليد مدينة وجدة ، له :

- سيحدث عندما تغيب (١٩٩٣)

٢/ **بشير القمري**: من مواليد ١٩٥١ بالناظور، له:

- سر البهلوان (١٩٩٧)

٣/ **جلول أعرج**: له:

- اعترافات ظنين (١٩٩٠)

٤/ **جلول قاسمي**:من مواليد ١٩٦٣ بجرادة، له:

- سيرة للعته والجنون (٢٠٠٤)
- سوانح الصمت والسراب (٢٠٠٣)
- مدارج الهبوط (٢٠٠٥)

٥/ **الحسين الطاهري**: من مواليد مدينة الناظور، له:

- الرقص على الماء (٢٠٠٢)

---

[1] - انظر: د. محمد قاسمي: **بيبليوغرافيا الرواية المغربية**، دار النشر للجسور،ط١، ٢٠٠٢؛

٦/ حميد خيدوس: له:

- زفاف جنازة (٢٠٠٣)

٧/ حميد لحميداني: من مواليد ١٩٥٠ بمدينة بوعرفة، له:

- دهاليز الحبس القديم (١٩٧٩)
- رحلة خارج الطريق السيار (٢٠٠٠)

٨/ حليمة الإسماعيلي: من مواليد مدينة جرادة، لها:

- أغنية لذاكرة متعبة (٢٠٠٤)

٩/ الخضير قدوري:من مواليد مدينة تاوريرت، له:

- دموع في عيون الحرمان (١٩٩١)

١٠/ عبد الحق بلقاضي: له:

- أوراق حميمية أو ساعات منتصف الليل (١٩٩٨)

١١/ عبد الكريم برشيد: من مواليد ١٩٤٣ بمدينة بركان، له:

- غابة الإشارات (١٩٩٩)

١٢/ عبد المالك المومني: من مواليد مدينة بركان، له:

- الجناح الهيمان بنبع ركادة الوسنان (١٩٩٦)

١٣/ عبد الله عاصم: من مواليد الناظور(ميضار) سنة ١٩٤١.أستاذ جامعي في الاقتصاد، له:

- صراع القبائل(١٩٦٦).

١٤/ عمر والقاضي: من مواليد ١٩٤٦ بمدينة الناظور، له:

- البرزخ (١٩٩٦)

- الطائر في العنق (١٩٩٨)
- رائحة الزمن الميت (٢٠٠٠)

١٥/ **محمد الأشعري:** من مواليد ١٩٥٠، له:

- جنوب الروح (١٩٩٦)

١٦/ **محمد برمضان**: له:

- الظروف لا تعرف الحقيقة (٢٠٠٠)

١٧/ **محمد بنعلي**: من مواليد ١٩٥٦ بمدينة جرادة، له:

- يوم الاقتراع (١٩٩٣)
- الصوت المبحوح (١٩٩٦)
- رحلة العطش (١٩٩٦)

١٨/ **محمد شكري**: من مواليد ١٩٣٥ ببني شيكر (الناظور)، له:

- الخبز الحافي (١٩٨٥)
- السوق الداخلي (١٩٩٢)
- الشطار (١٩٩٢)
- زمن الأخطاء (١٩٩٢)
- وجوه (٢٠٠٠)

١٩/ **محمد عابد الجابري**: من مواليد ١٩٣٦ بوجدة، له:

- حفريات في الذاكرة (١٩٩٧)

٢٠/ **محمد الهلالي**: من مواليد مدينة وجدة، له:

- الرفيق أبو خمرة (٢٠٠٢)

٢١/ **مصطفى الحسني**: من مواليد مدينة الناظور، له:

- ملكة جمال المتوسط (٢٠٠٠)

٢٢ / **مصطفى شعبان**: من مواليد مدينة بركان، له:

- أمواج الروح (١٩٩٨)

٢٣/ **ميمون ج. كبداني**: من مواليد الناظور، له:

- أرني كيف أمسك القمر؟(٢٠٠٠)

٢٤/ **يحيى بزغود**: ولد سنة ١٩٤٨م بوجدة، له:

- الجرذان (١٩٩٩)
- طوق السراب (٢٠٠١)

أما أكثر الروائيين إنتاجا فهو محمد شكري بخمس روايات.ويليه عمر والقاضي وجلول قاسمي ومحمد بنعلي بثلاث روايات لكل واحد منهما.ويليهما حميد لحمداني ويحيى بزغود بنصين لكل واحد منهم.

وتأتي كوكبة من الروائيين لهم نص واحد، ومنهم: إدريس بكوش – بشير القمري - جلول أعرج –- الحسين الطاهري – حميد خيدوس– الخضير قدوري - عبد الحق بلقاضي – عبد الكريم برشيد – عبد المالك المومني – محمد الأشعري - محمد برمضان- محمد عابد الجابري- محمد الهلالي – المصطفى الحسني- حليمة الإسماعيلي- مصطفى شعبان.

ويمثل هؤلاء الروائيون مختلف المدن والقرى التابعة للجهة الشرقية:

فمن **الناظور** نجد: عبد الله عاصم و محمد شكري وبشير القمري وعمر والقاضي ومصطفى الحسني وحسين الطاهري وميمون الكبداني.

ومن **بركان** نذكر: مصطفى شعبان وعبد المالك المومني وعبد الكريم برشيد وعبد الحق بلقاضي.

ومن **جرادة** نذكر: جلول قاسمي وحليمة الإسماعيلي ومحمد بنعلي.

ومن **وجدة** نذكر: يحيى بزغود وإدريس بكوش ومحمد برمضان ومحمد الهلالي.

ويمثل مدينة **بوعرفة**: الروائي حميد الحميداني.

ويمثل مدينة **تاوريرت**: الخضير قدوري

وتحضر **فكيك**: بمحمد عابد الجابري

وتحضر **العيون** بحميد خيدوس.

ويمكن توضيح هذا على الشكل التالي:

المدن في الجهة الشرقية بالمغرب	الروائـــــيـــــون
الناظور	عبدالله عاصم- محمد شكري- عمر والقاضي- بشير القمري- حسين الطاهري- ميمون ج. كبداني- مصطفى الحسني- محمد الأشعري

بركان	عبد الكريم برشيد- مصطفى شعبان- عبد المالك المومني- عبد الحق بالقاضي
وجدة	يحيى بزغود- عابد الجابري- محمد الهلالي- إدريس بكوش- محمد برمضان
فكيك	حميد لحمداني
جرادة	محمد بنعلي- جلول قاسمي- حليمة الإسماعيلي
تاوريرت	الخضير قدوري
العيون	حميد خيدوس

و يلاحظ أن مطابع الجهة الشرقية بدأت تفرض حضورها في طبع النصوص الإبداعية والروائية ولاسيما بركان ووجدة، وبدأت تنافس بحدة المراكز التقليدية كالرباط والدارالبيضاء والمحمدية والقنيطرة وطنجة. ويحتل مركز وجدة (مطبعة دار النشر الجسور) المرتبة الأولى في الطبع والنشر يليه مركز بركان(مطبعة تريفة).

٣ - التصنيف :

ما هي خصوصيات رواية الجهة الشرقية من المغرب تصنيفا وموضوعا وبناء ووظيفة؟

يمكن أن نحدد بعض الاتجاهات الفنية في رواية الجهة الشرقية على النحو التالي:

١- الرواية ذات البعد الواقعي (سيرة للعته والجنون جلول قاسمي)

٢- الرواية ذات البعد الرومانسي (ملكة جمال المتوسط لمصطفى الحسني- أغنية لذاكرة متعبة لحليمة الإسماعيلي).

٣- الرواية ذات البعدين: الواقعي والرومانسي (رقص على الماء لحسين الطاهري).

٤- الرواية ذات البعد العجائبي (الجرذان ليحيى بزغود).

٥- الرواية ذات البعد الأسطوري(طوق السراب ليحيى بزغود)

٦- الرواية ذات البعد الشطاري أو البيكارسكي (الخبز الحافي لمحمد شكري).

٧- الرواية ذات البعد السياسي (روايات عمر والقاضي).

٨- الرواية ذات البعد الاسترجاعي التاريخي (جنوب الروح لمحمد الأشعري).

٩- الرواية ذات البعد الأوطبيوغرافي القائم على اليوميات (أمواج الروح لمصطفى شعبان وحفريات في الذاكرة لمحمد عابد الجابري).

١٠- الرواية ذات المحكي الشاعري:(سوانح الصمت والسراب لجلول قاسمي).

ونستنتج- من البيليوغرافيا التي أعددناها للرواية بالجهة الشرقية- أن هذا التراكم المهم يثير كثيرا من الأسئلة والإشكاليات. فهو يدل – في نظرنا- على الانفجار الذاتي بعد الحرمان والتهميش والإقصاء قصد التعويض عن النقص اللاشعوري المدفون في ذاكرة الإنسان ورغبته الملحة في الوجود وإثبات الذات والتطلع نحو آفاق مستقبلية جديدة، واقتحام مساحات كانت مقتصرة على مبدعين من فاس أو الدار البيضاء أو تطوان أو مراكش أو الرباط...أي إن الكتابة كيفما كان جنسها هو نوع من التحرر والتفوق والشهرة والتحقق الوجودي والارتقاء من اللاحياة والتميز الحضاري والثقافي والذاتي والخروج من شرنقة الهامش واللامبالاة إلى فعل التغيير وممارسة إحضار الذات وسلطة الكتابة.

وعليه، فإذا بدأنا برواية **(الخبز الحافي)**[١] لمحمد شكري وجدناها سيرة ذاتية لطفولة ضائعة ومراهقة طائشة في فضاء الاحتلال والفقر المدقع، حيث ينتقل الشخص الشاطر المرصود في الرواية من الريف نحو وهران وبعد ذلك إلى تطوان ثم طنجة. إنها رحلة للبحث عن الخبز والقوت اليومي. ومن سمات هذه الرواية الطابع البيكاركسي الشطاري وتبني الخطاب الاوطبيوغرافي والمنظور السردي الذاتي الداخلي لتعرية الواقع وانتقاده بفضاضة.

---

[١]- محمد شكري: **الخبز الحافي**، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٢م.

وهذا النوع من الكتابة البيكارسكية معروف في أدب المقامات والأدب الإسباني[٢].

وتصور رواية جلول قاسمي **"سيرة للعته والجنون"** فضاء جرادة بكل تناقضاته الجدلية. وقد اشتغل الكاتب على تيمة تسريح عمال المنجم وإضراب العمال رفضا لهذا القرار الجائر الصادر عن سلطات المنجم وما أعقبه من مفاوضات انتهت بمنحهم تعويضات. وتتميز هذه الرواية بالطابع الواقعي المأساوي والساخر؛ إذ تحضر السخرية بشكل لاذع وكاريكاتوري في مقاطع هذه الرواية مما يقربها من الروايات العمالية الواقعية أمثال: رواية **جيرمينال Germinal** لإميل زولا Zola **والريح الشتوية** لمبارك ربيع **والمعلم علي** لعبد الكريم غلاب.

أما رواية **" الرقص على الماء"** لحسين الطاهري فهي رواية الإخفاق والانتصار. وتتبني على ثلاثة تمفصلات سردية ومتواليات خطابية:

١- بنية الإخفاق.

٢- بنية التحدي والمواجهة.

٣- بنية الانتصار والظفر.

وتصدر الرواية عن رؤية تفاؤلية قوامها التحدي والإصرار على المواجهة في مقابل رؤية سلبية تقوم على الاستسلام والهروب والهجرة وراء البحار والاغتراب الذاتي والمكاني. وتطرح فكرة الهجرة وتعالجها عن طريق العمل المتعدد الاختصاصات وعرض سلبيات الاغتراب كالتمزق الحضاري والديني

---

[٢]- انظر الدكتور علي الراعي: **شخصية المحتال في المقامة والحكاية والرواية والمسرحية**، كتاب الهلال، العدد ٤١٢، أبريل ١٩٨٥م.

والتفكك الأسري. ويجعل الكاتب من "محمود" نموذجا للبطل الإيجابي الذي تشبث بوطنه وأرضه في الريف واستطاع أن يواجه التحديات والإخفاقات والنكبات عن طريق العمل والكفاح والصبر متمثلا توجيهات الولي الصالح رجل البحر بأن الحياة لا تواجه إلا بالمثابرة والصمود والأمل والتفاؤل.

وتتخذ هذه الرواية طابعا كلاسيكيا يجمع بين النمطين: الواقعي والرومانسي. إذ تبدأ الرواية بإيقاع روائي واقعي في عرض الإخفاقات والتحديات لتنتهي بنهاية رومانسية في الفصل الأخير (الفرحة الكبرى). ومن خصائص هذه الرواية ارتكازها على نصوص سردية صغرى عبر عمليات التضمين والتناسل وهذه الطريقة معروفة في الرواية العربية الجديدة (**لعبة النسيان** لمحمد برادة)، والسرد العربي القديم (**كليلة ودمنة** لابن المقفع **وألف ليلة وليلة**). ويستثمر الكاتب الوصف بشكل لا بأس به، ولكنه ما يزال لم يمتلك تقنيات الحوار والتعقيب وحسن التخلص الروائي، والالتفات السردي في استخدام الضمائر.

إن رواية "**الرقص على الماء**" رواية الإخفاق والانتصار ، تحمل رؤية تفاؤلية قوامها العمل والتحدي ومواجهة الطبيعة والحياة بكل صمود ومثابرة. وقد صيغت بصيغة كلاسيكية محبوكة بواقعية انتقادية ونهاية رومانسية (الزواج) تحمل أطروحة التشبث بالأرض والمصالحة مع الواقع.

أما روايات عمر والقاضي فهي روايات سياسية بامتياز، ف"**الطائر في العنق**" رواية ملتزمة مناهضة لكل سلوك عدواني يمس حقوق الإنسان بعامة، وحق الفرد بخاصة في التعبير وإبداء الرأي والمشاركة في خدمة وطنه

بالدفاع عنه أو الرغبة في إصلاحه والسمو به نحو غد أفضل ومستقبل إيجابي. وتعد كذلك رواية حداثية وتجريبية تستفيد من تقنيات تيار الوعي ومبادئ الرواية الجديدة وخصائص رواية ما بعد الحداثة لوجود الانزياح السردي بشكل لافت للانتباه وهيمنة الغموض والفجوات الخطابية. وعلى مستوى الحكي، تكسر الرواية أفق انتظار القارئ الذي تعود على النصوص الكلاسيكية الجاهزة بكثرة.

أما روايته الثانية (**البرزخ**) فهي رواية الجحيم الإنساني والهروب من القمع والواقع المتردي والفضاء الموبوء نحو القانون والعدالة الاجتماعية. إن البرزخ – بكل اختصار- هي مأساة اليسار المغربي وإلياذة المثقف العضوي وسمفونية البكاء ومصادرة الكلام بمنطق التعذيب والتهييب والتجويع- إنها – في الأخير- رواية جدلية السلطة والمال واليسار.

وإذا انتقلنا إلى روايته الثالثة **"رائحة الزمن الميت"** فهي رواية الحلم والمسخ، كما أنها وثيقة إبداعية صادقة تعكس لنا صراع الإنسان المثقف والكادح ضد مؤسسة سلطة الإلزام والاستبداد والقمع والاعتقال والاختطاف ومصادرة حقوق الإنسان إبان سبعينيات القرن الماضي بريشة قوامها الامتساخ والحلم والمفارقة الساخرة.

وتتناول رواية **"أمواج الروح"** لمصطفى شعبان يوميات مهاجر سري في غربته وراء البحر في فرنسا الجحيم والعنصرية والاستغلال والقلق والخوف. ولم تعد باريس كما كانت في الماضي مدينة الجن والسحر والملائكة لدى طه حسين وتوفيق الحكيم بل صارت فضاء الصراع

والمحاسبة وترقب المهاجرين السريين أمثال "رحال" الشخصية الرئيسية في رواية "**أمواج الروح**" وغيره من "الحراكين" أو" الفارين".

ويدل إيقاع الرواية وتركيبها الدائري على الاختناق والموت والحياة المملة. ويمكن من ثم اعتبار هذه الرواية بأنها تراجيديا الاغتراب والخوف من المجهول. بيد أن حبكتها السردية بسيطة ومهلهلة الأوصال، تفتقد إلى معالجة روائية وسردية أكثر درامية وتفننا في تشبيك الأحداث.

وتعد رواية " **الجرذان**" ليحيى بزغود نموذجا للتخييل الأسطوري والعجائبي. فهي رواية رمزية إيحائية تتحول شخصياتها الآدمية إلى كائنات حيوانية غريبة ومشوهة لدنس قيمها ونفاقها الاجتماعي، فتصبح جرذانا بشرية تنخر المجتمع وتفتت مقوماته المادية والمعنوية. وتنبني الرواية على المسخ والتحول وأسطرة الحبكة السردية مما يجعلها تندرج ضمن التخييل الفانطاستيكي أو العجائبي. وتبدأ الرواية بالهدم وتنتهي بالبناء عبر صيرورة جدلية قوامها النفي والتركيب. وتنم رؤية الكاتب عن رؤية أخلاقية مثالية قوامها الحب والفضيلة ونقيضها المسخ والرذيلة. ويمتاز الخطاب السردي للرواية بمكون التحول العجائبي، إذ نجد الأحداث والشخصيات والأفضية والأزمنة والأسلبة خاضعة لقانون التخييل الفانطاستيكي لوجود المفارقة والسخرية والانزياح وتخريب منطق العقل والواقع.

ويندد الكاتب عبر صيغ المسخ والتغريب والتشويه والمفارقة والتعجيب بواقع الكراهية والاستغلال والنفوذ والحقد والشر والظلم ويدعو إلى عالم الفضيلة والحب والقيم المثلى.

ويمكن وضع رواية **"ملكة جمال المتوسط"** لمصطفى الحسني بين الحب الرومانسي والبناء الكلاسيكي، إذ تسرد قصة حب عذرية بين عشيقين مخلصين ووفيين للحب. وهذان العشيقان هما "الروبيو" و"لويزة" اللذان عاشا في بيئة قروية تتسم بجمال الطبيعة وصفاء الجو وهدوء المكان وروعة البحر. لكن حالت بينهما موانع وعوائق حالت دون زواجهما. ولكن في الأخير، وبعد سنوات الضياع والمعاناة والكد والاغتراب سيلتقيان من جديد على شاطئ البحر، فيتزوجان ثم يكونان بعد ذلك أسرة سعيدة في قريتهما التي احتضنتهما في البداية.

ويلاحظ على هذه الرواية أنها بسيطة في تناولها السردي ودون مستوى النصوص الرومانسية الجيدة (روايات عبد الحليم عبد الله، روايات إحسان عبد القدوس، روايات يوسف سباعي...)، كما أنها رواية رومانسية إخبارية تقليدية البناء لوجود التعاقب الزمني والتسلسل المنطقي والرؤية من الخلف والتكرار التشويقي الممل. وعلاوة على ذلك، تمتاز ببساطة المعالجة الحدثية والحبكة السردية، ونقص في الإطلاع على الموروث السردي لدى الكاتب، وعدم مسايرة ما استجد في الساحة الإبداعية الروائية المغربية أو العربية أوالأجنبية. وتبقى رواية **"ملكة جمال المتوسط"** نصا رومانسيا مخدرا يذكرنا بقصص المنفلوطي وإنشاءات المدارس، ومراهقات الصبيان.

ونستنتج من هذا العرض الوجيز، أن الرواية في الجهة الشرقية من المغرب اتخذت صيغتين أساسيتين وهما: التقليد والتجريب، ولم تتجاوزهما

نحو خاصية التأصيل، واعتمدت كذلك على ثلاثة أبنية في تشبيك الحبكة السردية:

١-البناء الكلاسيكي (حسين الطاهري، مصطفى الحسني...).

٢-البناء الروائي الجديد (محمد شكري - يحيى بزغود..).

٣-البناء ما بعد الحداثة (روايات عمر والقاضي...).

واستندت هذه النصوص الروائية كما قلنا سالفا إلى الأنماط الروائية المعروفة من واقعية ورومانسية وسياسية وهجائية واسترجاعية وشطارية وأوطبيوغرافية. وقد تناولت هذه النصوص كذلك موضوعات جديدة وتقليدية مثل: الهجرة السرية، والاغتراب الذاتي والمكاني، والهوية، وتسريح العمال، والتهريب، والحب العذري الرومانسي، والقمع السياسي ومصادرة حقوق الإنسان، وجدلية الإنسان والسلطة والمال، وتصوير فئة الشطار والفقراء المنبوذين في المجتمع وتصوير البيئة المحلية بعاداتها وأعرافها وتقاليدها وتراثها وعاداتها ولهجاتها... والتغني كذلك بالتهميش والارتحال والإقصاء ورعب الاغتراب ومأساوية البطالة أو العطالة وتراجيديا الفقر والانفتاح على البحر وتصوف الذات وتخليق الإنسان والمجتمع عبر دمقرطة سياسية واجتماعية.

ويلاحظ كذلك أن هناك روائيين من يحمل رؤية إيجابية قوامها التفاؤل والتشبث بالأرض، وهناك من يحمل رؤية سلبية انتقادية قوامها الرفض والإدانة واليأس والتشاؤم. وعلى الرغم من هذه الرؤى المختلفة فإن ما يجمع هؤلاء الروائيين سواء أكانوا مستقرين بالمنطقة الشرقية أم هاجروها إلى

جهات داخل المغرب أم بلدان خارجة فإن ما يوحد رؤيتهم إلى العالم هو ارتباطهم بمكان المولد: ذاكرة وهوية ولغة وأصالة وشوقا وحنينا و رفضا وانتقادا من أجل غد التغيير ومستقبل مشرق أفضل. وقد دخلت روايات بعضهم نطاق العالمية مثل روايات محمد شكري، وانحصرت الأخرى في نطاقها الوطني (روايات عمر والقاضي...) أو المحلي (مثل **ملكة جمال المتوسط، والرقص على الماء...)** وذلك على مستوى النشر والتلقي والترجمة والدراسة.

وإذا كان النقد قد واكب حركة الشعر في الجهة الشرقية، فإنه مازال لم يشمر عن ساعده – حسب اعتقادنا- لمقاربة نصوصها الروائية بالتحليل النصي والتأريخ والتصنيف في شكل مصنفات ودراسات وكتب منشورة وبيبليوغرافيات جامعة ووافية.

القسم الثـــــاني:

الجانب التطبيقي للنصوص الروائية

١- الشطار لمحد شكري: بين السيرة الذاتية والأدب البيكارسكي

تندرج رواية "**الشطار**" ضمن الأدب البيكارسكي –Picaresque- الذي تعود جذوره إلى فن المقامة والأدب الإسباني. ويمكن اعتبار هذا النص كذلك سيرة ذاتية روائية أو رواية ذات ملامح أطوبيوغرافية لوجود ضمير المتكلم، وصيغة الحاضر، واسترجاع الماضي، واستعمال الكتابة النثرية، واعتماد تقنية التذكر، وتطابق الذات الكاتبة مع الذات المتحدث عنها (الشخصية المحورية).

ويعتبر محمد شكري – حسب الدكتور علي الراعي- رائد الأدب الشطاري أو الرواية الواقعية الاحتيالية: وذلك بروايته "**الخبز الحافي**" حيث يقول: " وفي أدبنا العربي الحديث ظهرت في السنوات الأخيرة سيرة ذاتية روائية بعنوان "**الخبز الحافي**" للكاتب المغربي محمد شكري. وهي تحكي المغامرات الاحتيالية واللصوصية والجنسية لشاب أمي في أدنى مراتب الفقر، ينتقل بين طنجة ومدن المغرب، بحثا عن لقمة الخبز الحاف.

والسيرة تعود بالكتابة الروائية عندنا إلى النقطة التي كان ينبغي أن تبدأ منها الرواية العربية، مستندة إلى المقامات مطورة إياها إلى فن روائي عربي الأساس، " ولعلها على المدى أن تقود إلى فن روائي عربي يكون أكثر صدقا وأحر طعما من كثير مما يكتب الآن في حقل الرواية العربية، شريطة أن تتلخص من بعض ما يصدم الشعور بلا مبرر فني، ويجعل السيرة في بعض

أجزائها صراخ احتجاج طفولي ورغبة في تحطيم المواضعات لمجرد التحطيم.

ومن الطريف اللافت للنظر أن تظهر هذه السيرة الروائية في المغرب، البلد المجاور لإسبانيا، التي أخرجت رواية **لازاريللو ذي تورميس**، وأن تتحرك في أرجائها شخصيات من إسبانيا، ما بين شرطة ومحققين ومدنيين أوجدهم الحكم الإسباني وأوسع لهم ..[١]."

وتكمل **رواية الشطار** رواية **الخبز الحافي**. حيث ترصد هذه المرة مغامرات شكري المجونية والعبثية ما بين الريف مسقط رأسه وطنجة التي جعلها مكانا لإثبات ذاته الوجودية وشطارته الذهنية.

هذا، وقد ركزت الرواية على الكيفية التي ولج بها شكري عالم المدرسة لأول مرة، وهو كبير السن رغبة في الانسلاخ من الأمية ومحو الفقر. بيد أن المدير رفض قبوله أول مرة؛ ولكنه في الأخير استجاب لطلب مرسله الذي كانت له علاقة طيبة به.

وبعد امتحانات أولية في الحساب والإسبانية، تقرر ضم الكاتب إلى تلاميذ المدرسة الابتدائية، وبدأ حياته الدراسية بطريقة عصامية تعتمد على التعلم الذاتي على الرغم من كبر سنه وفقره المدقع. فقد كان الفتى من أسرة وضيعة جدا نزحت من الريف عام المجاعة لتستقر في كوخ بمدينة تطوان.

---

[١]- د. علي الراعي:**شخصية المحتال في المقامة والحكاية والرواية والمسرحية**- كتاب الهلال، العدد ٤١٢، أبريل ١٩٨٥م - ص ٩.

وشمر الكاتب التلميذ عن ساعده ليواجه عدة صعوبات مادية ومعنوية. ولكنه ذللها بالجد والمثابرة والمغامرات الاحتيالية والشطارية. وانتقل بعد حصوله على الشهادة الابتدائية إلى الثانوي ثم مركز تكوين المعلمين. وبعد ذلك سيعين معلما في طنجة على الرغم من عدم نجاحه في امتحان التخرج.

وتمتاز علاقة شكري بأفراد أسرته بالتنوع والاختلاف إذ يقسو على أبيه الذي كان يسخر منه ويود قتله والتخلص منه، ولا يحب فيه إلا جيبه. بينما علاقة الفتى بأمه أساسها المودة والمحبة والحنان والرأفة. وعلى العموم كان يطغى على هذه العلاقات الجفاء والبرود العاطفي لانعدام الانسجام بين أفراد الأسرة.

وكان الكاتب شاطرا صعلوكا يرغب في الحياة، ويقبل عليها بنهم مجوني لإشباع الرغبات الجنسية والغرائز الجسدية ناهيك عن إقباله المفرط على الخمر والحشيش و**الكيف المخدر** وغير ذلك من المخدرات التي كانت يتهافت عليها صعاليك الشمال المغربي إبان استقلال المغرب وانتصار الحركة الوطنية وطرد المستعمر الإسباني من البلاد.

هذا، وإن رواية "**الشطار**" رواية واقعية اجتماعية تصور طبقة الصعاليك والشطار الفقراء الذين لم يكونوا محظوظين في حياتهم ولم ينالوا الحنان الأسري. بل وجدوا أنفسهم في الشوارع يطاردهم الفقر، ويدغدغهم الجوع، وتنهشهم الأمية، ينتقلون من فندق إلى آخر باحثين عن لذة عابرة، ومن حانة إلى أخرى اقتناصا للذات وإشباعا للرغبات الواعية والمكبوتة. ويلاحظ أن الرواية ثورة على الظلم، وسخرية من الزيف الاجتماعي والنفاق الطبقي،

والتشدق بالشرف والتمسك بشكل الاحترام لإخفاء الانهيار الخلقي للشرفاء المحترمين[1].

وتتداخل في هذه الرواية مجموعة من القيم المتناقضة كالعبثية والمجون والشبقية والرغبة في العلم والمعرفة. ويمكن إدراج هذه الرواية ضمن التيار الواقعي الانتقادي بمفهومه العام، وفي خانة الرواية الوجودية نظرا لكونها تطرح قضية العبث والحرية وفلسفة القلق والالتزام بالواقع والتحرر الذاتي من إسار التقاليد والتمرد على نواميس الأخلاق ومواضعات القانون وقيم الأعراف والعادات.

ويمكن كذلك استخلاص مجموعة من التيمات التي تجعل من هذه الرواية شطارية مادامت ترصد فئة المهمشين الذين يعيشون على هامش المجتمع. وهذه التيمات هي : الجنس، والدعارة، والمخدرات، والصعلكة، والمغامرات العبثية والمجونية والفقر، والاحتيال، وتملك المعرفة الأدبية والفنية ، ومصاحبة الشطار، والتمرد على الأخلاق والقوانين والأعراف الاجتماعية.

وتذكرنا هذه الرواية بالبيكارو **Picaro** في رواية المؤلف الإسباني المجهول **"لازاريللوذي تورميس" (ق ١٦م) Lazarillo de Tormes**، فنقط الالتقاء غير قليلة. كلاهما فقير مدقع، مضيق عليه في الرزق، وكلاهما مغامر جواب آفاق، يستخدم ذكاءه البين في طلب الرزق، لا يتردد في هذا السبيل أن يغش ويخدع ويسأل الناس، ويسرقهم أحيانا[1].

---

[1]– المرجع نفسه ص: ١١.

[1]– نفسـه - ص: ٤٣.

وينقل لنا محمد شكري في هذه الرواية الواقع بكل أمانة وصدق دون تزييف ولا مواربة. ويسجل سيرة ذاتية قائمة على ذكر الأخطاء والمساوئ بدلا من ذكر الإيجابيات واستعراض العضلات المعرفية والذهنية والوجدانية كما هو الشأن في **الأيام** لطه حسين، أو **الطفولة** لعبد المجيد بن جلون، أو**أوراق** لعبد الله العروي، أو **حياتي** لأحمد أمين. إنه يعبر بكل صدق عن فئة المشردين والمنبوذين في المجتمع المغربي بصفة خاصة، والعربي بصفة عامة، تلك الفئة التي تعيش وضعا هامشيا خارج تاريخ المجتمع ونواميسه الموضوعة، فئة منبوذة اجتماعيا وأدبيا.

وتتسم رواية **الشطار** بالجرأة في تناول قضايا الجنس والدعارة وإن كان ليس بالشكل الذي عرفناه في روايته الأولى (**الخبز الحافي**)، وربما يعود هذا إلى دور الرقابة العربية في منع كتاب يتناول قضايا جنسية بالمعنى "**البورنوغرافي**" العميق على غرار كتابات **ألبرتو مورافيا** الكاتب الجنسي الإيطالي.

وهكذا، يعبر شكري في سيرته الذاتية عن فئة الشطار التي لا تمتلك أدوات الإنتاج، وتعيش على حافة المدن بدون أي أمل في الدخول إلى المجتمع المحترم أو في مجرد الوصول إليه. ويعبر شكري خير تعبير عن إحساس أوشعور هذه الفئة بالنبذ[١].

ومن ثم، فرواية الشطار تعبير عن رفض للواقع الكائن ومواضعاته الزائفة، وتمرد على مبتذلات الحياة والفقر المدقع والجفاء الأسري وطغيان المادة على

---

[١]- انظر: **الرواية العربية واقع وآفاق**، تأليف جماعي، دار ابن رشد، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨١، ص: ٤٢١.

أخلاقيات البشر. وما الخمرة والجنس والمخدرات إلا مظاهر للتنفيس السيكولوجي اللاشعوري عن مكبوتات وعقد اجتماعية ونفسية نابعة من الإحساس بالدونية والتهميش والنقص والفقر والازدراء الطبقي. لذا، فالرواية شهادة ووثيقة تاريخية عن أوضاع مجتمعية وأقنعة مصطنعة وحديث صادق عن واقع مر يتسم بالفضاضة والصراع الطبقي وتآكل أفراده وسحق المنبوذين والمهمشين.

كما تصور الرواية فضاء طنجة باعتبارها منطقة دولية ومكانا للدعارة والعهارة وحانة للخمور ومغارات للجنس وفضاء للصعلكة والاحتيال وتجمعا للمنبوذين والفقراء والشطار وتصوير عالم السياح وبحثهم عن إشباع رغباتهم ونزواتهم الجنسية وغرائزهم الجسدية. وهكذا، تكون طنجة من خلال روايات محمد شكري رمزا للدنس والفضاء الموبوء. وهذا الرمز نجده عند مجموعة من الروائيين الآخرين كمحمد برادة في **الضوء الهارب** ومحمد عز الدين التازي في **مغاراته** ومحمد الدغمومي في **بحر الظلمات** وعبد الحي المودن في **فراق في طنجة**.

وتعتمد السيرة الروائية الشطارية عند شكري على المعايشة والصدق والحقيقة والتجربة والواقعية والعفوية والتلقائية في الكتابة والتسجيل دون ادعاء أو زيف أو كذب. ويلاحظ على رصده لواقع الفئات المنبوذة التي تعيش على هامش المجتمع العمق في التحليل ودقة النظر والملاحظة بطريقة لا تكلف فيها ولا تصنع .

وإذا كان الجزء الأول من سيرة محمد شكري الشطارية يقدم لنا تجربة الصبا والبلوغ وسنوات تفتح الوعي الأولى، "فإن الثاني يقدم لنا تجربة النضج وصقل الخبرة واستيعاب المعرفة؛ ولكن أيضا لأن بنية النص نفسها وقد اقتربت من ذروة اكتمالها أخذت تستخلص من التجارب تؤرقها، ومن اللحظات أغناها، ومن الشخصيات أثراها، ومن الأحداث أشدها حدة وتألقا، ومن الحالات أكثرها دلالة على الموقف والمزاج"[1].

هذا، وإن شخصيات رواية محمد شكري متنوعة. فهناك شخصيات محتالة، وشخصيات متنورة (محمد الصباغ)، وشخصيات شطارية من سماتها الصعلكة والتمرد على الواقع الاجتماعي، وشخصيات أجنبية معظمها سياح وسائحات همها الوحيد اقتناص اللذات والكتابة وتسجيل ذكرياتها في مدينة طنجة، وشخصيات عائلية (الأم – الأب- الإخوة- الأصهار...)، وشخصيات دينية وسياسية. وإلى جانب هذه الشخصيات نجد نساء عاهرات ومريضات وفقيرات منبوذات يعشن على هامش الواقع يتاجرن في أجسادهن من أجل لقمة الخبز أو تحقيق متعهن ورغباتهن الشبقية.

وتجري أحداث هذه الرواية في فضاءات متداخلة، منها فضاء الفقر والبطالة والجفاء (تطوان)، وفضاء المغامرات المدنسة (طنجة)، وفضاء العلم والمعرفة والتعليم (العرائش)، كما تتجاور في الرواية فضاءات مقدسة (المساجد- المقابر...)، وفضاءات مدنسة (الحانات، الفنادق، المقاهي...). وتؤكد هذه الأفضية جدلية الداخل والخارج، وصراع الروح والمادة، والحياة

[1]- د. صبري حافظ: (البنية النصية لسيرة التحرر من القهر)، **الشطار**، محمد شكري، ص: ٢٢٢.

والموت. ويتضح من كل هذا أن رؤية محمد شكري للعالم رؤية أبيقورية قائمة على اللذة وإشباع رغبات الجسد وتحقيق نزواته. وهذه الرؤية تختلط برؤية وجودية قوامها العبث والحرية والتمرد.

وهكذا، فرؤية شكري رؤية شطارية وجودية وأبيقورية ترتكز على المتعة الجسدية والعقلية، ولا تبالي بالمتعة الروحية أو الأخلاقية. وبذلك، تحضر الدنيا وتغيب الآخرة. والمتعة العقلية هنا في خدمة الجسد وتحقيق اللذات الإيروسية والليبدية عن طريق توفير الإمكانات لإشباع "الهو" و"الأنا" معا.

ويبدو أن الهروب خارج البيت، والهروب من العنف، ومن الأب، ومن الموت " هو موضوع السيرة كله، وهو مدار رغبتها الملحة في التحرر من القهر الميتافيزيقي (الموت) والاجتماعي (الفقر المادي والمعنوي) والعضوي (الانتهاك الجسدي). والذي لن ينتهي الراوي منه حتى يحقق مصالحته الخاصة مع ذاته ومع المكان، ويوثق عرى علاقته الحميمة بهما معا في قصيدة "طنجة" التي تنتهي بها "الشطار"[١].

وعليه، فرواية الشطار سيرة روائية بيكارسكية واقعية تنقل واقع المنبوذين والمهمشين الصعالكة بطريقة مباشرة وصريحة قوامها الصدق الفني والتلقائية والعفوية المطبوعة ناهيك عن تشويه الواقع وتعريته بكل وقاحة وفضاضة.

---

[١]- د. صبري حافظ: (البنية النصية لسيرة التحرر من القهر)، **الشطار**، ص: ٢٢٩.

ويستند بناء رواية الشطار إلى التسلسل الكرونولوجي من حيث الزمن، وتسلسل الأحداث منطقيا وترابطيا، وهذا ما يجعل هذه الرواية كلاسيكية النمط. وتهيمن الرؤية المصاحبة (الرؤية مع) على الرواية لوجود ضمير المتكلم وتداخل الكاتب / السارد والشخصية مطابقة ومشاركة في إنجاز البرنامج السردي، كما أن المعرفة متساوية بينهما. ومن ثم، فالتبئير داخلي، وقد يتحول المبأر إلى مبئر لرصد الشخصيات الأخرى داخليا وخارجيا.

وقد وظف الكاتب في روايته أساليب السرد المعروفة كالخطاب المسرود، والخطاب المعروض، والمنولوج أو المناجاة. ولكن الخطاب غير المباشر أو السرد يبقى الخطاب المهيمن، حيث يتدخل الكاتب في مسار السرد تعليقا، وتقويما، وتحريكا للشخصيات، وتبليغا لأطروحته الواقعية الانتقادية. ويتسم سجله اللغوي بالتنوع: إذ يوظف الكاتب كلمات من الإسبانية والريفية، وعامية الشمال (الجبلية)، والفصحى، وعبارات من اللغة الإنجليزية. وأغلب كلمات سجله اللغوي المتنوع ذات المصادر المحلية أو الأجنبية غير مفهومة بالنسبة لمن لا يعرفها، لذا أردف شكري متنه الروائي بهوامش لغوية أومعرفية تشرح مدلول الكلمات الصعبة وتوضح ما غمض من العبارات أوتفكك بعض المعلومات الأدبية والفنية والتاريخية بالتفسير والتأويل.

وظاهرة الهوامش تقنية جديدة في تذييل الرواية وتسويرها بالحواشي والمتون. وهي معروفة في الرواية المغربية لدى كل من عبد الله العروي في **(أوراق)**، ومبارك ربيع في **(بدر زمانه)**، وبنسالم حميش في **(مجنون الحكم،**

وسماسرة السراب). وتحدث ميشل بوتور -Butor- عن هذه الظاهرة المناصية في كتابه القيم (**بحوث عن الرواية الجديدة**).

وتمتح لغة "**الشطار**" من معجم الواقع ومن قواميس الشطار والصعاليك، وتمتص مفاهيمها من لغة الشارع وعامية البدو القاطنين في جبالة أو الريف المغربي، وكذلك من لغة المحتالين والعاهرات الشاطرات سواء أكن مغربيات أم أجنبيات.

وعمد الكاتب إلى توليد الكلمات عن طريق الاشتقاق وتعريب "الدارجة"، وتفصيح العامية لتقريب الرواية من الواقع المعيش، وخلق المصداقية الفنية مع الواقع الحقيقي المتناقض في قيمه ومبادئه.

وتتفاعل الرواية تناصيا مع كثير من النصوص البيكارسكية الإسبانية والروايات العربية الجريئة في طرح تيمات الجنس والعهارة والصعلكة والسيرة الذاتية (روايات العربي باطما – روايات صنع الله إبراهيم- رواية الطيب صالح "**موسم الهجرة إلى الشمال**"- **الوشم** لعبد الرحمن مجيد الربيعي...)، دون أن ننسى استحضار روايات الكاتب الإيطالي ألبرتو مورافيا المعروف برواياته الوردية أو البورنوغرافية (الجنسية).

ويكتب محمد شكري – أسلوبيا- وثيقة اجتماعية بلغة أدبية واقعية قوامها التشخيص الموضوعي والتقرير والصدق الذاتي والابتعاد عن التصنع والحذلقة الجمالية والتخييل البياني، واجتناب الصور البلاغية ذات الطابع الإنشائي، والميل إلى لغة الواقع وسجلات المنبوذين وصعالكة الحانات

وشطار المواخير لنقل بلاغتهم في الكشف والعري وقواميسهم اللغوية على الرغم من سوقيتها وعفويتها وتمردها على قواعد الأخلاق ومعايير المجتمع.

ويلاحظ على الرواية اهتمامها بسرد الأحداث بدلا من تصوير الجوانب النفسية للشخصيات وتعميق فهمها وتفسيرها، والاقتصاد الكبير في الوصف إلى درجة انعدامه في كثير من الصفحات في الرواية. ويتميز إيقاع سرد الأحداث بالبساطة والوصفية الإثنوغرافية التي تغلب عليها الموضوعية والحياد العلمي، ولا تستحيي من عريها وصراحتها المكشوفة. وبلغت واقعيتها الوصفية حدا "جعلتها أقرب إلى النصوص العلمية الإثنوغرافية منها إلى النصوص الأدبية في الثقافة التي أنجبتها. لأن في كثير من النصوص الواقعية في الثقافة العربية المعاصرة قدرا كبيرا من التعمل، أو تعمد إيقاع الواقع في براثن الرؤى المسبقة والتصورات الجاهزة عنه. وهذا البعد عن مواضعات الحذلقة " الأدبية" التقليدية هو الذي يؤسس حداثة هذا النص الأدبي الجميل، بل ويوغل به في مغامرة الحداثة حتى يشارف تخوم ما يعرف الآن بما بعد الحداثة"[١].

ويلاحظ كذلك أن محمد شكري يبتعد عن التجريب المجاني وتمثل أساليب الرواية الجديدة الفرنسية أو الإنجليزية، واصطناع التقنيات التي انغمس فيها كثير من الروائيين المعاصرين لخلق حداثة مصطنعة تقتنص نتائج علم السرديات والسيموطيقا. بيد أن شكري أميل إلى السرد البيكارسكي

---

[١]ـ د. صبري حافظ : نفســه ص : ٢٢٣.

الإسباني منه إلى السردين : الفرنسي أو الإنجليزي، إذ قرأ الكثير من النصوص السردية في هذا النوع من الأدب.

وقد استطاعت سيرة شكري **"الشطار"** أن تضع كاتبها باقتدار على "الخريطة الأدبية كواحد من الذين ساهموا في تأسيس الكتابة الحديثة بشكل عفوي وتلقائي ودون ادعاء بأنه يقدم أي جديد. وهذه العفوية الطالعة من قلب المعاناة والألم هي أولى سمات تلك الكتابة الحداثية الجديدة التي يقدمها لنا محمد شكري في سيرته الجريئة الصادمة. لأن حداثة الكتابة عنده ليست نتيجة رفض الكتابة القديمة، أو ثمرة بحث شكلي أو أسلوبي أو لغوي يستهدف التمايز والمغايرة، وإنما هي بنت الاستجابة العفوية لمتغيرات الواقع، ومحاولة تقديمه في بكارته وكليته وزحمته وحضوره المباشر"[١].

ولا ننسى أن نقول: إن محمد شكري وظف مجموعة من النصوص الشعرية يناجي فيها طنجة باعتبارها فضاء وجوديا لكل الشطار والمهمشين والصعالكة وقد عنون شكري فصول روايته بعد أن رقمها في **"الخبز الحافي"**. وتتجاوز فصول الرواية الثلاثين فصلا. وتجمع هذه العناوين بين الجمل الاسمية والجمل الرابطية الناسخة، وتغيب الجمل الفعلية ليسود التقرير والتأكيد على حساب الفعل والحركة والصراع، وتحيل هذه العناوين على أمكنة قضائية وشخصيات وأعلام، إلى جانب وجود عناوين تؤشر على المكون الشيئي والعاطفي، وذكر الأحداث الدينامية والساكنة (العواطف، الحالات...)، ورصد الأوصاف والحالات.

---

[١]- نفسه ص: ٢٢٣-٢٢٤ .

ويوحي العنوان الخارجي بالنقلة النوعية من البعد الفردي (شكري باعتباره ذات شطارية مفردة في الخبز الحافي)، إلى البعد الجماعي (جماعة الشطار في الرواية الثانية). ويؤكد العنوان كذلك الصيغة النهائية لجنس الرواية بأنها سيرة بيكارسكية تصور فئة الشطار المنبوذين في هذا الواقع المنحط المليء بالتناقضات والقيم الزائفة المهترئة.

وتأسيسا على ما سبق، نصل إلى أن رواية **"الشطار"** كلاسيكية من حيث البناء، وواقعية من حيث الطرح والمعالجة، وأطبيوغرافية من حيث السرد، وبيكارسكية من حيث الشخصية المنجزة. وهي سيرة تحمل رؤية وجودية أبيقورية قوامها اللذة والمتعة والعبث والمجون. إلا أنها رواية تنتقد القمع والعنف والظلم والتفاوت الاجتماعي والصراع الطبقي والاستغلال، وتفضح المستور، وتكشف المضمر وتعري الواقع المدنس وتناقضات القيم الإنسانية، وترصد الفضاءات الموبوءة المصحوبة بلعنة القدر ولسعات العبث والضياع الوجودي.

٢- الهجرة إلى الجنوب لمحمد الأشعري:
رواية الحنين إلى الماضي و العودة إلى الجذور

محمد الأشعري كاتب متعدد الاختصاصات، مارس الصحافة والنضال السياسي ضمن حزب الاتحاد الاشتراكي. وقد كان رئيس اتحاد كتاب المغرب. وصار بعد ذلك وزيرا للثقافة في حكومة عبد الرحمــن اليوسفي التناوبية و حكومة إدريس جطو. أصله الحقيقي من منطقة الريف قبل أن ينتقل إلى زرهون بمكناس. كما أن اللغة الأمازيغية الريفية التي يوظفها في المتن الروائي لخير دليل على مدى انتمائه لهذه المنطقة الشمالية الشرقية من المغرب.

كتب الأشعري منذ السبعينيات (**صهيل الخيل الجريحة** ١٩٧٨) و(**عينان بسعة الحلم** ١٩٨١) و(**يوميات النار والسفر** ١٩٨٣) و(**سيرة المطر** ١٩٨٨) و(**مائيات** ١٩٩٤م) و (**سرير لعزلة السنبلة** ١٩٩٨). وصدرت له عام ١٩٩١ مجموعة قصصية بعنوان (**يوم صعب**) . وفي سنة ١٩٩٦ أصدر لأول مرة ضمن تجاربه الأدبية روايته **(جنوب الروح).**

هذا، وتصور (**جنوب الروح**) حنين الشخصيات الروائية إلى جذورها وأصولها السلالية ومنبتها القرابي والحضاري. وتؤرخ لأسرة آل الفرسيوي من بني عكي قبيلة بني توزين الموجودة في بوضيرب بتمسمان التابعة لإقليم الناظور في الشمال الشرقي بالمغرب وتنتمي إلى دائرة الريف. وقد هاجر آل الفرسيوي منطقة الريف منذ القرن التاسع عشر في سنواته الأخيرة بسبب

الأوبئة والمجاعات التي اجتاحت المنطقة. وهكذا غادرت هذه السلالة الريفية بوضيرب متجهة نحو زرهون المجاورة لفاس ومكناس.

وهذه الرواية مجرد استذكار نثري واسترجاع لتاريخ هذه السلالة وأسباب مجيئها إلى زرهون ووضعيتها الثقافية والدينية والاجتماعية والاقتصادية في هذه المنطقة، يقوم بهذا الاسترجاع (فلاش باك) حفيد الفرسيوي الأكبر الذي يدرس بكلية الحقوق بالرباط. وهو ابن محمد الفرسيوي الذي ترك لابنه كناشا يؤرخ لهذه السلالة الريفية الأمازيغية العريقة في الفحولة والجهاد والعبادة والتبرك الصوفي والروحاني. فعبر صفحات هذا الكناش يستعيد الكاتب تاريخ آل الفرسيوي وكيفية انتقالهم إلى دوار بومندرة بزرهون. ويقوم برحلة إلى مدينة الناظور لينتقل إلى بوضيرب عبر دريوش وميضار ليبحث عن جذور هذه السلالة ويبحث عن الأقارب والأجداد والآباء والأحفاد والإخوة لإحياء صلة الرحم وإحياء تاريخ هذا العرق الفرسيوي وإعادة تاريخ منطقة الريف وأبطالها الأشاوس المجاهدين كمحمد بن عبد الكريم الخطابي وشجاعة بني توزين وأهل تمسمان. فرحلة الكاتب هي حنين إلى الأصل وجذور المنبت السلالي، واستذكار للماضي وتاريخ الريفيين إبان القرون الماضية وفترة الحماية وما بعد الاستقلال.

وتطفح الرواية بشخصيات تاريخية واقعية وأسطورية ودينية ساهمت في خلق أفضية آل الفرسيوي بدوار بومندرة في ناحية زرهون حيث الزوايا وأضرحة الأولياء ومدفن مولاي إدريس الأول وتلاوة القرآن وتراتيل أوراد المشاهدة الوجدانية.

وهكذا تسجل الرواية رحلة آل الفرسيوي من الشمال (منطقة الريف) نحو الجنوب (زرهون) بحثا عن الاستقرار والعيش الآمن وخصوبة الأراضي لتفليحها والأكل من ثمارها وشرب ألبان حيواناتها وشرب مياه عيونها الأطلسية المثلجة وخلق أجواء الفرح والتناسل والإكثار من الأبناء والأحفاد لتوسيع السلالة بزرهون.

لكن الموت بدأ يحصد الكبار من الرجال والنساء معا وينذر أفراد هذه السلالة بالأجل المحتوم أو القضاء الذي لا مفر منه. وهكذا أصبح الموت حالة طبيعية في دوار بومندرة: «... وبدأت دورة أخرى في حياة بومندرة، بدأت بازدهار مدوخ (...) ثم آلت إلى ضمور محزن"[١]. " وهكذا نشأ دوار بومندرة (...) لكن الأمكنة عندما تولد فإنها لا تنتظر من أحد أن يقود خطاها الصغيرة"[٢].

وما رواية **(جنوب الروح)** إلا رواية المكان والحنين إلى الجذور والأصل والمنبت، وتدوين الرحلة والهجرة من مكان الموت إلى مكان الموت. إنها رواية الجنازة ورحلة العذاب والموت، وتصور كذلك بروح إثنوغرافية عادات الريفيين بزرهون وطبائعهم وترابطهم العائلي واجتماعهم على محبة الله والتعاون والتآزر والإخاء والتضامن.

وتظهر دواوير بومندرة كأنها رباطات صوفية وأضرحة ربانية وزوايا صوفية ومساجد قرآنية. وفي الوقت نفسه نجدها فضاء للصراعات والجدالات ومقامات النفاق ومرتع الأهواء والزيف والهراء وتحقيق الرغبات الغريزية

---

[١]ـ محمد الأشعري: جنوب الروح، ص: ٤٦.
[٢]ـ نفســه ص: ٤٣.

الطبيعية في الإنسان القائمة على المتعة والشهوة وإشباع اللذات الجنسية؛ ومعاقرة محمد الفرسيوي للخمرة بالرباط والتلهف الشبقي بحثا عن المرأة المؤنسة.

وهكذا يجتمع التقوى وحب الله والتصوف والعبادة إلى جانب الخرافة والشعوذة وممارسة الحرام. إنه فضاء القيم المزدوجة والمقنعة الذي يؤدي إلى الموت والفقدان وقطع جذور السلالة وانمحائها على مر السنين والعصور.

ويمكن القول: إن رواية **(روح الجنوب)** هي رواية الموت والفقدان واستذكار المنسي والحنين إلى الأصل والتغني بالهوية الحضارية والثقافية حتى إن الكاتب يستعمل اللغة الريفية ليحتك بجذور السلالة وعوائدها الاجتماعية والسلوكية والأخلاقية.

وهذه الرواية "تفسح المجال للذات في تماسها وحوارها مع المجتمع والتاريخ والآخر، وهي على صلة وثيقة بالهوية الثقافية للإنسان المغربي، وتتعامل مع الثقافية الشعبية واللاشعور الجماعي، وتستنطق التاريخ المغربي غير الرسمي، وتتمثل الجغرافيات والمتخيلات، وتتفاعل مع الحكايات الشفوية الشعبية، وتستحضر مختلف اللغات والقدرة كبيرة على تشغيل اللغة وتوظيف الأحلام وتفسير الأحلام وتجعل من الاستيهامات الشرط الأساسي كباقي أساسيات الحياة اليومية للإنسان"[١].

وهكذا فرواية **(روح الجنوب)** هي رواية "لعبة التذكر" على خلاف رواية محمد برادة **(لعبة النسيان)**؛ لان الكاتب يستهويه الحنين إلى أماكن

---

[١]- حسن المودن: (الكتابة والموت والفقدان في رواية "جنوب الروح")، **العلم الثقافي** ٣٠ غشت ١٩٩٦، ص: ٦.

انطلاق أسرته واستقرارها بزرهون. إنه تاريخ حافل بالذكريات والبطولات والفحولات والنضالات والأفراح والمآسي. ويمكن تحديد مجموعة من التيمات الأساسية في الرواية بعضها يتداخل مع بعض في شكل بنيوي نسقي ووظيفي، وهذه التيمات هي:

التضرع الروحاني والموت والفقدان والرحلة والهجرة والهوية
والحنين إلى الجذور والأصول والتاريخ والتذكر والتغني بالمكان
سواء أكان مقدسا أم مدنسا
وتحضر تيمة الموت في
معظم النصوص الروائية والإبداعية محليا وعالميا عند توماس مان وهرمان بروخ ونجيب محفوظ ومحمد برادة ولدى جيمس جويس وتولوستوي وبروست. ويذهب الناقد الغربي " زوب لويس إلى القول بأن أفضل طريقة للتمييز بين الأجيال الأدبية هي معرفة كيف نظر كل منها إلى حقيقة الموت"[١].

وتحضر في هذه الرواية كذلك شخصيات ميثولوجية ودينية إلى جانب أفراد آل الفرسيوي: رجالا ونساء وكبارا وصغارا وأجدادا وأحفادا. وقد صورتهم الرواية بطريقة أسطورية وجعلت منهم كائنات ملائكية وذوات روحانية لا تخطئ، حتى وإن أخطأت فسرعان ما تتضرع إلى الله تبارك وتعالى طالبة منه المغفرة متبركة بالأولياء الصالحين. وبلغ هذا التصوير

---

[١]ـ نفسه ص: ٦.

درجة التنزيه والتشيع لآل الفرسيوي وتمجيدهم بطريقة المفارقة والمبالغة في آن معا.

وقد انصب الوصف في الرواية كثيرا على الأمكنة سواء المدنسة منها أم المقدسة عبر الارتحال أو الاستقرار راصدا الأفضية المنغلقة والمنفتحة منها/ والحميمية أو العدائية بصيغة شاعرية وإيحائية تستند إلى ذكر المواصفات والتشبيهات على غرار الرواية الرومانسية أثناء نقل مشاهد الطبيعة وذكر قسماتها ونعوتها وسماتها الذاتية والخارجية واستنطاقها أنسنة وتجسيدا وتشخيصا. كما نلاحظ إلى جانب وصف الأفضية والشخصيات وصف الوسائل الحيوانية منها (الحمار) أو المادية (البلنسيانا). وهذا الوصف الموجود في الرواية يغلب عليه الاستقصاء والتفصيل والتوسيع في بعض الأحيان. وفي أحيان أخرى يكتفي بالإيحاء والتلميح والاقتصاد في الأوصاف واستعمال الفواصل القصيرة والجمل البسيطة في نقل مشاهد إثنوغرافية من عادات وطبائع آل الفرسيوي وذكر أطعمتهم وملابسهم وإقبالهم على العبادات ودفن أمواتهم وسلوكاتهم في أفراحهم .

وإذا انتقلنا إلى دراسة الفضاء المكاني في الرواية وجدنا العنوان الخارجي يحيل على مدى أهميته واحتوائه لمعظم الأحداث وجزئياته المتشظية. فهو المرصد الحقيقي للحكاية في انتفاخاتها وتوسعاتهاالقصصية والسردية. إن الجنوب هو المكان الرئيسي في الرواية؛ لكونه يضم أفضية متنوعة مثل زرهون وبومندرة والأضرحة والزوايا والمساجد والدواوير والجبال والمزارع، ويطبع هذا المكان الموت والفقدان ومحو الآثار والحنين

إلى جذور السلالة في الشمال. ويلاحظ كذلك أن الروحانية التي تطبع العنونة الخارجية ذات دلالتين متناسقتين: إذ تدل الروح على الموت والتضرع الصوفي والطهارة والنقاء الرباني. ويشير الجنوب إلى اتجاه الهجروالارتحال وتعيين البداية والنهاية .

هذا، وتصور الرواية رحلة من الناظور إلى مكناس، وإعادة سيناريو الهجرة عبر التذكر من خلال

إحياء هذه الهجرة عبر

الممارسة الفعلية لحفيد

الفرسيوي الجد من

الجنوب نحو الشمال بحثا عن الجذور وأصول السلالة في قبائل بني توزين الواقعة في تمسمان.

ويلاحظ مدى توظيف

الكاتب لمحكي السفر على غرار كتابات الرحالة والجغرافيين والمؤرخين.

أما من الناحية السردية والجمالية، فيستعمل الكاتب ضمير المتكلم لخلق سيرة تاريخية وذاتية في آن معا. فالأولى غيرية (آل الفرسيوي)، والثانية أطوبيوغرافية (الذات في علاقة مع الغير).

ويلاحظ سرديا هيمنة الرؤية من الداخل حيث السارد حاضر ومشارك في إنجاز الأحداث والبرامج السردية. ويقوم السارد المساوي للشخصيات في المعرفة بتبئير الأحداث وسردها لتنتقل الرؤية المصاحبة إلى رؤية من الخلف في الفصول الأولى من الرواية وذلك باستعمال ضمير الغياب وسرد النواحي

الخارجية والداخلية والتغلغل في الأعماق الشعورية واللاشعورية لآل الفرسيوي.

ومن الناحية الزمنية، فالرواية استرجاع وتذكر للماضي بطريقة إيحائية مما جعل التسلسل المنطقي والزمني يصابان بالاختلال السردي والتشظي الحكائي. ويلاحظ كذلك تداخل الأزمنة بطريقة ممتعة جدا توحي بمدى تمكن الكاتب بتقنيات الرواية الطلائعية وتجريب مفاهيم النقد السردي الحداثي. إذ السارد/الكاتب هو الذي يقوم في الحاضر باسترجاع ماضي السلالة معتمدا على الزمن الهابط وذلك بالانتقال بين الحياة والموت بحثا عن الجذور وأصول العائلة وما لحقها من تطورات معيشية في زرهون.

ويمتد زمن القصة من أواخر القرن التاسع عشر ويمر بزمن الحماية ومغرب الاستقلال والمغرب المعاصر في راهنية الكاتب في علاقته بالفضاء العام والفضاء الخاص.

هذا، وقد استخدم الكاتب الأسلوب غير المباشر (الخطاب المسرود) بكثرة، وهذا أمر يدل على مدى اقتراب النص المحكي من الخطاب التاريخي واستلهام موضوعيته وسرد الأحداث واسترجاع المحكي المنسي.

ويوجد إلى جانب هذا الأسلوب حوار الشخصيات وأسلوب المنولوج والأحلام (**رأى فيما يراه النائم**...). وهذا يجعل من الرواية نصا ثريا بالأساليب والسجلات اللغوية، و نجد لأول مرة – في اعتقادنا- رواية مغربية

توظف أمازيغية الريف المغربي[1]. وهي مسورة بالفصحى إلى جانب الدارجة أو العامية المغربية خاصة في الفصل الأول والفصول المتوالية لها. وتتناسق هذه التعددية اللغوية مع التعددية الأسلوبية المهجنة والتعددية الخطابية والأجناسية (الرواية – التاريخ- السفر- السيرة...) إلى جانب مستنسخات دينية وأسطورية وحلمية وصوفية.

أما لغة الرواية فهي لغة إنشائية شاعرية موحية تميل إلى اللغة الرومانسية الرشيقة ذات الطابع الصافي الرقيق. وتمتاز بوضوحها واحترامها لقواعد التصريف وتراكيب اللغة العربية وسنن إملائها وكتابتها إلى جانب اتساق فصولها وانسجامها على الرغم من الاختلال الزمني والإكثار من الاسترجاع لزمن الماضي على حساب الحاضر والمستقبل؛ مما جعل هذه الرواية نصا يقوم على استذكار ماضي المكان عبر تفتيت مخيلة الكبار وكناش محمد الفرسيوي والارتحال فعليا إلى أصل السلالة (بوضيرب) عندما قام ابن محمد الفرسيوي بترجمة التذكر إلى الممارسة الحقيقية حيث انتقل إلى عين المكان لينبش في جذور الذاكرة وفروع السلالة وأصولها لإحياء الماضي من جديد.

ونلاحظ تناصيا عدة سجلات ونصوص وخطابات تفاعلت في الرواية لتخلق منها نصا متعدد الأجناس والأنواع ومنفتحا على باقي المعارف والنصوص الإبداعية والفنون الأدبية، ومنها :

١- الخطاب المناقبي الصوفي (الأضرحة، الزوايا، الولاية...)

---

[1]– باشتراك مع نصوص روائية أخرى مثل رواية **الخبز الحافي** لمحمد شكري – ورواية الخليفي العباس: **شجرة الدردار**.

٢- الخطاب التاريخي (خطاب ثورة عبد الكريم الخطابي، مجاعات الريف وأوبئتها ، الحماية ، استغلال المغرب...)

٣- الخطاب الديني (النصوص القرآنية...)

٤- الخطاب العجائبي (تحول ذكر الفرسيوي الأكبر في صلابته وقوته إلى أرنب....)

٥- الخطاب الأسطوري (قصة الملك شمهروش ملك الجن...)

٦- خطاب الرؤيا والأحلام (رأى فيما يرى النائم...)

٧- خطاب الرحلة والسفر (الارتحال من الشمال نحو الجنوب...)

ويمكن أن تكون رواية **(لعبة النسيان)** لمحمد برادة حافزا جنينيا ودافعا إبداعيا لكتابة هذه الرواية الرائعة في طابعها الفني والإثنوغرافي والتاريخي. فإذا كانت رواية محمد برادة قائمة على لعبة النسيان لكل ما يمت بصلة إلى الفضاء الخاص أو العام، فإن رواية محمد الأشعري تستند إلى لعبة التذكر لكل ما يتعلق بالفضاء من شخوص وأحداث سواء أكانت خاصة أم عامة.

أما عن أبعاد هذه الرواية فإنها تدافع عن جذور الإنسان وأصوله وهويته وحقوقه في إثبات انتمائه المكاني واللغوي. لذلك ينفض الغبار عن مناطق مهمشة مثل الريف بكل أبعاده التاريخية والحضارية. إنه يريد أن يتذكر ماضي هذه المنطقة ليبين ما تزخر به من إمكانيات نضالية وفحولية وبطولات شرفت التاريخ (ثورة عبد الكريم الخطابي- جهاد الريفيين ومواجهاتهم العديدة للمستعمر وصراعهم مع المحيط الذي أصابته عدة أزمات مثل غمة المجاعة والأوبئة العديدة مما دفع بالكثير من الريفيين للهجرة إما إلى الشرق (الجزائر)

أو إلى الجنوب (زرهون- فاس- مكناس – تازة) أو إلى الغرب وشماله (تطوان – شفشاون – طنجة– العرائش – القصر الكبير ...).

ويدافع محمد الأشعري في هذه الرواية عن أمازيغية الريف وكينونتها الحضارية كما يدافع عن الريفيين أينما حلوا وارتحلوا ويحثهم على التشبث بالهوية وطبائعهم وسلوكاتهم ومعتقداتهم وبراءتهم الفطرية وأخلاقهم الروحاينة وتصرفاتهم الاجتماعية حيث يصورهم بطريقة تنزههم وتوصلهم إلى مراتب التمجيد والتطهير والولاية الصوفية على الرغم من بعض المفارقات الشائنة التي نشتم منها رائحة التهكم والسخرية

هذا ويؤكد الكاتب مدى محافظة الريفيين على عاداتهم وطبائعهم وعدم تغييرها حيث استقروا أو ارتحلوا، بل يستمرون في التشبث بتقاليدهم وأعرافهم كما ورثوها من أجدادهم ثابتين عليها ومحافظين لا مبتدعين ولا ضالين. لذلك يدعونا الكاتب – ضمن أطروحة الرواية- إلى عدم نسيان جذورنا وهويتنا الحضارية والدينية والثقافية واللغوية بالخصوص، والاعتزاز بها أيما اعتزاز وفخر. ويرفض الكاتب سياسة التهميش لجذور هؤلاء الريفيين المستقرين أو المهاجرين. كما يندد بالذين يحاولون طمس هويتهم وإقصاء لغتهم و يحاول معاقبة كل من ساهم في إذكاء سلطة النسيان والفقدان وإماتة هذه السلالة بطريقة شعورية أو لاشعورية.

إن محمد الأشعري من خلال هذه الرواية كأنه يقول لمحمد برادة: إن قضيتنا الجوهرية والمستقبلية والحضارية ليست لعبة النسيان والفقدان بل هي قضية أساسية نسميها عن طريق المفارقة بلعبة التذكر واسترجاع الهوية وما

يتعلق بها من كينونة لغوية وحضارية وسلالية. وقد قال شكسبير : " كن أو لا تكن، ذلك هو السؤال ! To be or not to be that is the question. ومن ثم، فسؤال الرواية هو : من نحن ؟ والجواب هو : أن نعيد تذكر الجذور والسلالات وربط الحاضر بالماضي.

وبناء على ما سبق، يمكن القول : إن رواية **"روح الجنوب"** رواية جديدة وطليعية تقوم على تذكر المكان واستعادة الهوية التاريخية والحضارية والدفاع عن سلالة أمازيغية ريفية مهمشة لمدة طويلة بسبب الإقصاء والموت والانمحاء والرحيل التراجيدي الأبدي، وإن الرواية سفر إلى المتخيل الروحاني الإنساني لجماعة بشرية عبر الذاكرة واسترجاع الماضي ونبش في الأصول والفروع في نسق أوطبيوغرافي تاريخي.

٣- البرزخ لعمروالقاضي: رواية جدلية اليسار والسلطة

تعتبر **(البرزخ)** باكورة أعمال الأستاذ (عمرو القاضي) الروائية. تلك الرواية التي تصور معاناة اليساريين إبان مرحلة السبعين من القرن الماضي وتشخص صراعهم التراجيدي ضد السلطة والتفاوت الطبقي. وتحمل هذه الرواية – بعنوانها الأحمر الدامي- في طياتها دلالات جنائزية مأساوية تنتهي بالموت وقمع الإنسان ومصادرة حقوقه وحرياته الطبيعية والمشروعة. كما تلمح إلى مرحلة القهر والتعذيب وتتبع المثقفين اليساريين والعفويين وفصائل الرفاق بالقتل والتنكيل والاستنطاق البوليسي الوحشي. إنها رواية الفضاءات لعدوانية المغلقة والسجون المسيجة والاعتقادات السياسية.

هذا، وإن الرواية برزخ للمحاكمة وإدانة لمرحلة انتهكت فيها حقوق الإنسان وصفيت فيها أرواح آدمية وكلست عقول متنورة وثائرة.

ترصد لنا رواية "**البرزخ**" تجربة سيزيفية لمثقف عضوي قضى عشر سنوات داخل زنزانة التعذيب ومعتقلات الاستنطاق بتهمة أنه من الخوارج والمتمردين عن نظام السلطة. وهذا المثقف خريج كلية العذاب والهموم الإنسانية "بفاس". كرس حياته خدمة للمبادئ الثورية ودفاعا عن العدالة الاجتماعية توقا إلى الحرية وإرساء دولة الديمقراطية وحقوق الإنسان. وكان هاجس التغيير يدغدغ كيانه ويملأ شعوره بالثورة والمقاومة والحماس واعتناق الأفكار الاشتراكية وتعاليم ماركس والتغني بأنبياء الثورة والمقاومة وتحرير الإنسان من عبودية القمع والاستلاب (ماوتسي تونغ، وتشيكيفارا،

وعبد الكريم الخطابي، ومحمد الشريف أمزيان، ولوركا، وجمال عبد الناصر).

وقد سارت شخصية الرواية المرقمة على درب النضال والالتزام على غرار المثقف العضوي الذي نادى إليه المنظر الاشتراكي الإيطالي **أنطونيوغرامشي** ليحلم بغد أفضل يعمه الخير والرخاء وتسيره قوى العدالة والفضيلة الاجتماعية.

وهكذا تعكس لنا رواية "**البرزخ**" رحلة الحزن والتراجيديا من روسادير الحبيبة المغتصبة (مليلية) إلى الدار البيضاء مدينة السواد والتناقضات الجدلية، مرورا بفاس الثورة ومواجهة السلطة وأجهزة القمع وجواسيس اليمين.وتعزف الرواية بكل توتراتها الدرامية سمفونية الرعب والموت والحزن بإيقاعات جنائزية متوترة لتدق أجراس الألم وتآكل الإنسان المثقف وانهياره ذاتيا وموضوعيا. ويتمظهر الحزن عبر تيمات متداخلة (الهجرة – الهزيمة- القمع- حقوق الإنسان- التخلف- الحنين إلى الجذور- الثورة والتغيير...) .

وتترجم لنا البنية العميقة للرواية صراع المثقف اليساري ضد السلطة المستبدة بنظامها العسكري القاهر وآليات التسلطن والتعذيب كالتجويع والتعذيب والاختطاف والاعتقال والإعدام...

ويتبين لنا من خلال االرواية أن المثقف اليساري المناضل يثور على الواقع العربي المتعفن والمنحط على جميع المستويات والمستلب محليا ودوليا رغبة في تغييره وامتلاكه لإعادة توازنه من أجل صد قوى الشر وتحقيق مجتمع الحريات والعدالة و المثل العليا. ولن يتم كل هذا إلا بمواجهة السلطة التي تصادر حريات المواطنين وتخرس ألسنة المثقفين والاستيلاء على المال باعتباره قوة مادية في الضغط والتحكم في الإيديولوجيا لخلق المجتمع المنشود. وتستغل الأنظمة العربية الرجعية السلطة لسد أفواه المناضلين عن

طريق الإلزام والإكراه وتقييد حرياتهم المشروعة. وتمنع عنهم المال لتنفيذ سياسة التفقير والتجويع. ومن ثم، فالرواية تدين جميع مظاهر الانتهازية والقمع والاستغلال ومصادرة حقوق الإنسان وتصفية الحسابات مع الخصوم والمناوئين. وهنا تلميح صريح إلى الصراع التاريخي والسياسي بين اليمين المحافظ واليسار الثوري الذي يؤمن بالتغيير. " كانت أرجلنا تعطي مطرا. تطأ مطرا، تفتات مطرا. وكنا خوارج من طينة أخرى ، خوارج خريجي جامعات، استهلكت كتبا ونظريات حفظت شعرا نبويا. رددته على مدرجات الكلية أهازيج تقطر كرامة وإباء. وهذا كان خطأ كبيرا. يومها بكى الآباء والأجداد. كشفت الأمهات عن رؤوسهن زغاريد تقطر ندى، فحمي اللون. ونسي إبراهيم الخليل كم رحلة قام بها، إلى البلد الحرام. بكت هاجر دما، وهذا كان خطأ كبيرا"[١].

والرواية حنين إلى الجذور وألفة الماضي وذكريات مليلية والناظور ونضالات فاس وكآبة البيضاء.

وهكذا تسجل الرواية تجربة اليسار ونضاله ضد السلطة والبؤس والإمبريالية والأنظمة الرجعية المتخلفة من أجل تحقيق مجتمع متقدم يتمتع الإنسان فيه بآدميته وكرامته وحقوقه التي جبل عليها. ويقول (أحمد بوزفور) بأن النص في الأخير "هو موال جيلي / جيلك: جيل الحلم الوردي الذي سطع في سماء السبعينيات كشهاب، ثم خبا كشهاب أيضا. نصك الروائي هذا كان

---

[١]ــ عمرو القاضي: **البرزخ**، ص: ٩.

موال هذا الجيل وأنشودته، هل أقول مرتبته ؟ربما أو حتى إلياذته لم لا ؟ لأنه يجمع بين الحب له والغضب منه والحزن عليه وتصفية الحساب معه"[١].

ويرد البرزخ سياقيا في زمن المسخ والتشويه والفنطازيا ليعيد "للقضية قضيتها، وللكاتب دوره، وللقارئ اعتباره، وللكتابة رسالتها وللأدب فاعليته"[٢].

وعليه، فالبرزخ رواية الإدانة والفضح وتعرية الواقع العربي بصفة عامة، والمغربي بصفة خاصة، وتصوير سنوات العقد السابع من القرن الماضي، حيث تسحق السلطة كل من أراد أن ينتقد أو يعارض أو يعبر عن رأيه. كانت فترة مصادرة الكلام وزهق الأرواح وتعذيب الأجسام في المعتقلات السياسية وأماكن الاستنطاق والاستخبار. والبرزخ- في الحقيقة- مرثية يسارية ونقطة سوداء في تاريخ السلطة ونقطة حمراء في سجل التاريخ والنضال الثوري.

إذا كانت الذات اليسارية المثقفة تطمح إلى موضوعة التغيير وتحقيق العدالة الاجتماعية والقضاء على الاستغلال والعبودية وكل مظاهر القمع والتبذير والاغتناء غير المشروع، فإن المعاكس (السلطة) يتسلح بقوة مادية قاهرة تعتمد على الإرهاب والتعذيب والتجويع. وعلى الرغم من ذلك فإن الواجب الوطني أو القومي أو السياسي باعتباره (مرسلا) يفرض على جميع المغاربة بصفة خاصة والعرب بصفة عامة باعتبارهم (المرسل إليهم)؛ أن

---

[١]- انظر الغلاف الخلفي للرواية (البرزخ).
[٢]- شهادة أحمد زيادي على الغلاف الخلفي للرواية.

يقفوا في وجه الظلم والاستبداد والتوحش الرأسمالي بكل شجاعة ولو تعلق الأمر بالتضحية الروحية في سبيل المبادئ وحرية الآخرين.

وتأخذ الشخصيات في الرواية وظائف اجتماعية وطبقية وأبعادا سيميولوجية (علاماتية)؛ لأن الإنسان في المجتمع المعاصر لم يعد إلا أرقاما وكيانات ضائعة منخورة وذواتا مستلبة بسبب نوازع الشر والإقصاء. ومن بين الوظائف التي تعلقت بها شخصيات النص اجتماعيا (خريج الجامعة- مدير- ضابط- شرطي- والي البنك- إلخ....).

ويتسم الوصف بالإيحاء والإيجاز والتكثيف المجازي والاستعاري بدلا من التفصيل والاستقصاء. وقد عوض الكاتب نقصه في الوصف بالتعابير الشاعرية والأساليب البيانية القريبة من لغة الشعر والخواطر وكتابة الأوراد ومقاطع الرؤيا.

وعلى مستوى الفضاء، فالرواية رحلة زمكانية من فضاء الدفء والحنين إلى فضاء الحزن والسواد والتناقضات عبر فضاءات النضال وتجربة التحدي في فاس. ويلاحظ على أفضية الرواية الانغلاق والانفتاح وطغيان الفضاء العدائي بكل سماته المأساوية. إنه السجن السياسي (التعذيب – الاعتقال- التجويع- الاستنطاق...)، وهذا يؤكد الطابع السياسي للرواية.

وتشخص الرواية فضاء العتبة بكل أزماته. إنه فضاء البرزخ والتطهير الذي يفصل بين الحياة والموت وبين الكينونة والخفاء. ويلاحظ كذلك على مستوى السرد تعدد الأصوات الروائية وكثرة الساردين والرواة والالتفات من ضمير الغيبة إلى ضمير المتكلم والعكس صحيح أيضا. وهذا ما يجعل الرواية نصا

تجريبيا حداثيا علاوة على تعدد المنظورات السردية إذ ينتقل الراوي من التبئير الداخلي إلى التبئير الخلفي أي من المعرفة المساوية إلى المعرفة الكلية المطلقة، ومن الغياب الموضوعي إلى الحضور الشاهد والمشارك.

البرزخ " نص روائي تمكن من نسج أجناس أدبية متعددة، ومن حبك تقنيات السرد بشكل كثيف تتداخل فيه الضمائر الساردة بشكل حاد الوعي، ومن استجماع قضايا كثيرة متنوعة ومتباعدة، ولكنها منسقة في فقرات وفصول كثيفة الدلالة في الغالب. وفي نفس الوقت ينفتح النص على مدلولات متماوجة"[١].

ويبدو أن هناك اختلالا في الرواية مما أدى إلى تمزيق النص وتشنجه مما أثر ذلك على النسيج المنطقي والسببي للنص. والسبب في ذلك يعود إلى الإغراب في منطق المونتاج وتقطيع الفقرات والفصول وإعادة تركيبها من جديد في نسيج مخرب وهلهل " فكأننا أمام رواية – يقول محمد أقضاض- تم تفجيرها أو تمزيقها فتناثرت أجزاؤها في رقعة مكانية وزمنية محدودة دائرية لا تتصل الأجزاء ببعضها في طبيعة نوعيتها، ولكنها تترابط في الجو العام الحاكم لتلك الرقعة وفي الشخوص التي ذكرها مرارا، وفي عناصر الموضوع التي يتحرك فيها أو تتحرك حوله..."[٢] وكل هذا من سمات الرواية الحداثية أو الرواية المضادة أو ما بعد الرواية. ومن ثم، فتستند الرواية إلى تداخل الخطابات الروائية بشكل متواز ومتداخل ويتم فصلها

---

[١]– شهادة محمد أقضاض على الغلاف الخلفي للرواية.

[٢]– محمد أقضاض : **رِوائية السيرة الذاتية**، المعهد المغربي للكتاب، ط ١، وجدة، ١٩٩٨ ص : ١٤١.

بمقتبسات مبأرة أيقونيا بخط مطعم بالسواد ليتميز عن النص المجاور الذي هو أقل سوادا.

ويتحكم الانحراف الزمني في هذه الرواية، إذ يعتمد على الفلاش باك واسترجاع الماضي عبر مذكرة الحاضر. إذ ينطلق الكاتب من حاضر الدار البيضاء ليعود بنا إلى جذور الماضي: إلى روسادير المسبية المنسية ! ليتوقف في فاس يعيد سناريو ثورة اليسار الخائبة وتلذذ الجيل السبعيني بالهزيمة أمام جبروت السلطة وقهر الظلم وعنف الاعتقال وشراسة الاستنطاق.

إذً، فالزمن مخلخل على مستوى التسلسل الكرونولوجي ومتقطع على امتداد نسق التوازي والتضمين الحكائي.

ويهيمن على النص السرد والإخبار والإسناد الحكائي عبر توظيف الأسلوب غير المباشرمن أجل نقل الواقع وعكس مراياه لكشف الحقيقة وتعرية المنقول وفضح بطشه وقمعه للحريات الإنسانية ومصادرة حقوق الإنسان.

وإلى جانب السرد يوجد العرض (الأسلوب المباشر) والحوار لتشخيص الصراع الإيديولوجي وشرح المواقف وتفسير السلوكات. ويغلب على السجل اللغوي والأسلوبي طابع التهكم والسخرية والتخييل الشاعري عبر صيغ التشخيص والأنسنة الإحيائية والتجسيد والاستعاري والتجاور الكنائي والترميز وأسطرة الرؤيا. وتتميز الرواية كذلك بانفتاحها على الأجناس الأدبية واستعمال لغة الباروديا والمفارقة والمسخ التشويهي وتجريد الواقع الكائن وتعدد الأصوات والأساليب والرؤى.

والبرزخ – من خلال كل هذا- رواية حداثية قائمة على التجديد والتجريب النصي لكونها تعتمد على خلخلة النسق الروائي والاستفادة من تقنيات الرواية الغربية الطليعية وما بعد الحداثة إلى جانب توظيف شخصيات حداثية تتسم بالإيحاء والترميز العلاماتي والتخلص من الإيهام الكلاسيكي. كما أنها تعتمد على التقطيع والمونتاج عبر الاستعانة بالمقدسات لتحشية المتن وتسويره وتنويع الرؤى السردية والضمائر والإكثار من تعدد الساردين والانتقال من المنظور الخارجي إلى المنظور الداخلي واستعمال سجلات أسلوبية متعددة أهمها السجل الشاعري.

ومن الناحية المناصية لابد من الوقوف إلى العنوان باعتباره مفتاحا رئيسا للنص، إذ يختزله دلاليا وفنيا، أو يلمح إلى دلالاته السطحية أو الثانوية في العمق. وهكذا، فالبرزخ عنوان مستوحى من الخطاب الديني " بينهما برزخ لا يبغيان"[١] ويعني الحاجز الأرضي. وإذا جمعنا الدلالة اللغوية مع المؤشر الأيقوني وجدنا البرزخ عبارة عن معتقل وحاجز دموي يفصل بين الموت والحياة، ويخنق الإنسان ويكبل إرادته وحريته. فالسجن السياسي مثلا برزخ بين العبودية والحرية وبين الحياة والموت، والكينونة وعدمها.

والبرزخ في الرواية "مبتدأ" ويمكن نعته بصفة الجنائزي، أو يمكن وصفه بهذه العبارة المجملة "البرزخ الدموي". وما اللوحة التشكيلية التي

---

[١]– سورة الرحمن، القرآن الكريم، الآية ٢٠، والبرزخ: حاجز أرضي أو من قدرته تعالى.وانظر كذلك: حسنين محمد مخلوف: **كلمات القرآن**،طبعة القاهرة،١٩٥٦ص:٢٧٩؛

رسمها الفنان بوشعيب هبولي إلا تجريد لضياع الإنسان واستلاب حرياته وقمعه وتعذيبه بشتى أنواع التنكيل والتجويع والتهديد والتخيط الدموي.

وإلى جانب التجنيس النصي (نص روائي) والتنسيب الإبداعي (عمرو القاضي)، فقد استند الكاتب إلى مجموعة من المقتبسات استهل بها فصوله أوأدراجها كفواصل تحدد نهاية المقاطع والفصول أو بداياتها الاستهلالية. وهذه المقتبسات عبارة عن بلاغات إذاعية وأخبار صحفية ومنظومات شعرية ومأثورات أدبية لأدباء مرموقين (أوكتافيوباث – جبرا- كافكا- لوركا...)، وأغان ملتزمة وشعارات سياسية ونصوص تاريخية وشخصيات مرجعية ثورية في مجال الفكر والحرب والأدب والصحافة والفكاهة ونصوص دينية وملحوظات وقصص أسطورية خرافية وتعاليق إشهارية وانتقادات أدبية وتهكمية ساخرة ورسائل وحواش وأدعية وعناوين مقطعية للاستهلال.

ويلاحظ أن الكاتب لم يعنون الفصول الداخلية في المتن الروائي بل استعمل الأرقام الرومانية لتحديد هذه الفصول وعددها (١٣) فصلا.

وعلى الرغم من ذلك فنجد بعض العناوين النووية في المقاطع الروائية الأخيرة (فوارس مدينة في القلب- برتو لو حارس المدينة- خيرا مجنون الكرة- موريبو خطاف لا يصنع الربيع- طوليس الثعلب الماكر...). ونجد في الغلاف الخارجي الخلفي مجموعة من القراءات في شكل انطباعات مختزلة وأحكام نقدية مكثفة. فهناك من ركز على التقنيات الجمالية والسردية مثل: محمد أقضاض ونجيب العوفي ومحمد الشيخي، وهناك من اهتم بالقضايا

الدلالية والمرجعية التي تطرحها الرواية كالقاصين: أحمد بوزفور وأحمد زيادي.

ويمكن القول : إن **البرزخ** رواية المقتبسات والمستنسخات النصية بامتياز على مستوى النص الموازي في الرواية المغربية إلى جانب روايات بنسالم حميش (**مجنون الحكم والعلامة**) وعبد الله العروي (**أوراق**)... وعلى مستوى التفاعل النصي (التناص) نسجل مدى انفتاح النص على عدة خطابات ونصوص خلفية مضمرة تتداخل مع المتن الروائي حوارا وتفاعلا وتعالقا وامتصاصا. ومن هذه الخطابات نجد ما يلي :

١- الخطاب الفانطاستيكي (تيمة التحول والمسخ (الخنازير).
٢- الخطاب الأسطوري (الواقواق – بروتوس...).
٣- الخطاب الديني (آيات قرآنية – أسماء الأنبياء...).
٤- الخطاب التاريخي (عبد الكريم – محمد الشريف أمزيان – جمال عبد الناصر...).
٥- الخطاب الأدبي والفني (أكتافيوباث – أدباء المغرب- جبرإبراهيم جبرا..)
٦- الخطاب السياسي والاقتصادي (التعاليق السياسية والاقتصادية...)
٧- الخطاب الاجتماعي (التعاليق الاجتماعية...)

إذً، فالنص غني بالإحالات المرجعية والمستنسخات التناصية. وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على مدى سعة ثقافة عمرو القاضي ومعرفته الخلفية وتمكنه من تقنيات الرواية واستفادته كثيرا من النقد الروائي الحديث خاصة

جمالية التلقي، إذ خصص الكاتب في روايته فراغا وسطورا ليملأها القارئ علاوة على استفادته من الخطاب البيكارسكي والفانطاستيكي والإشارة إلى تيمة الهجرة وانعكاساتها الاجتماعية والسياسية.

وهكذا، فرواية **البرزخ** هي رواية الجحيم الإنساني وهروب من القمع والواقع المتردي نحو فضاء أرحب حيث الحريات الخاصة والعامة وحقوق الإنسان ومجتمع الحق والقانون والحرية والعدالة الاجتماعية. إن البرزخ – بكل اختصار- هي مأساة اليسار المغربي وإلياذة المثقف العضوي وسمفونية البكاء ومصادرة الكلام بمنطق التعذيب والتجويع.

٤- الطائر في العنق لعمروالقاضي:

بين العبث السياسي وتخريب النسق السياسي

تصور (**الطائر في العنق**) - الرواية الثانية لعمر والقاضي- شخصية سياسية بين فترتين متناقضتين مكانيا: فترة النضال في بلده المغرب، وفترة التأمل بعد عودته من منفاه. زعفان بن عفان هي الشخصية الرئيسية في الرواية. قاومت الاستعمار من أجل تحرير الوطن وبنائه ديمقراطيا على أساس العدالة الاجتماعية. مارس النضال الصحافي والنقابي والحزبي. وكان هذا المناضل السياسي معروفا لدى الناس والسلطة والأطر الحزبية. يمتلك موهبة خارقة في التأثير على الجماهير الشعبية. لذلك يستدعى عندما يكون الحزب أو النقابة في مواقف حرجة ليمارس ملكة الخطابة والتبليغ وإيصال للناس ما هو مزمع على تنفيذه أو الإعلام به.

وزعفان شديد الغيرة على وطنه، يأبى خدمة مصالحه الخاصة. ومن ثم، أصبح الوطن أو الشعب الهدف والمصلحة العليا. لذلك فضح سياسة الظلم وتكريس التخلف والتفاوت الطبقي والاجتماعي. وبادر في كثير من الأحيان إلى اتخاذ قرارات بمفرده لإصلاح ما فسد من المجتمع أمرا بالمعروف ونهيا عن المنكر. وهذا ما كانت لا تقبله السلطة ولا يرضى عنه الحزب: زعيما أو قائدا. ونظرا لما يشكله زعفان بن عفان من خطورة على زعيم الحزب وقائده لما يتميز به من استقامة ونضال مستميت من أجل مبادئ الانتماء ودفاعه عن قضية الوطن والشعب، تم الاتفاق بين مسيري الحزب والسلطة على إبعاده

عن مهامه الصحافية والنقابية والحزبية كي لا يختلط به الشعب أو مخافة أن تذاع أسرار الحزب ومعلوماته الخطيرة.

وهكذا أرسل إلى المستشفى أو العيادة لتغييبه عن الساحة ليخلو الجو لأعدائه لتمرير ما يودون تمريره من قناعات ومصالح شخصية. ومنذ دخوله إلى العيادة " يومذاك أذيع أنه قد جن، وأن الأمر أخطر مما قد يظن. وأنه قد دخل في حيص بيص، ولا ندري كيف نخرجه ؟ ! هذه الأخبار تسربت بإيعاز من الحزب والنقابة. وهذا ما عرفه فيما بعد، الأخبار انتشرت. زعفان غائب عما يجري حوله. قد يبتسم أو يعبس حسب ما يتراءى له !؟[١]

ولم يكن خوف القائد النقابي من زعفان الممدد على فراش سرير العيادة إلا من افتضاح خطته المستقبلية. أما الزعيم فكان خوفه على أسرار الحزب؛ لذلك اقترح "إجراء عملية جراحية سريعة لاستئصال المعلومات الخطيرة التي يتوفر عليها والاحتفاظ بها أو زرعها في دماغ مناضل آخر أكثر تعقلا. كان هذا الاقتراح قد أعلن عنه الزعيم وهو يخاطب المناضلين وسط حماس أعداء زعفان الذين تظاهروا بقلقهم على صحته وسلامة عقله"[٢]. وهكذا كان الهدف هو غسل مخ زعفان وإبعاده عن الحزب كي لا يسبب القلاقل لأصحاب المصالح الخاصة والنيات السيئة وحكام الكراسي. ومن ثم، فقد قرر ترحيله خارج الوطن بعيدا عن زوجته (للا رقية) وأولاده وعشيرته وشعبه الذي يحبه كثيرا ويساند خطواته النضالية. والرغبة من كل هذا منعه "من

---

[١]– عمرو القاضي: **الطائر في العنق**، ص: ٢٣.
[٢]– نفســه ص: ٢٣.

الاختلاط بالناس إلى حين بلوغه سن الشيخوخة . بناء على تعليمات وافق عليها الزعيم والقائد النقابي بالاتفاق مع جهات مســؤولة عليا"[١].

وعلى امتداد ثلاثين سنة من الغربة في إقامته الجبرية خارج الوطن عانى زعفان من مرارة الحنين والشوق إلى وطنه وأهله وأحبته، وعاشر الذين يحبونه من الوطنيين والمنفيين مثله من العالم العربي مثل الجزائري الرفيق عمروش. وهؤلاء الناس الذين لقيهم المناضل المغربي الكبير بدورهم كانوا يشتكون من "الظلم الذي لحقهم بسبب خيانة الأصدقاء ورفاق النضال كان بعضهم وخصوصا المشارقة يلعنون الكل. وإن الدنيا من قبل ومن بعد لا تستحق هذه المعاناة في المنافي. ويتلفظون بألفاظ بذيئة تمس كل شيء، كل شيء !".[٢]

ولما جاء موسم عودة المغتربين. عاد زعفان بن عفان إلى أرض الوطن يجر وراءه شريط الذكريات وثلاثين سنة من الغربة والنفي والمعاناة البشرية السيزيفية. يعود مختنقا بالكهولة والشيخوخة والهزيمة والضياع الأبدي والانحلال الوجودي.

وعند وصوله إلى مطار الوطن بدأت تنتابه التأملات والذكريات والتقاطعات الزمنية ناهيك عن تشظي إيقاع الحياة. عودة خائبة إلى أرض الوطن بعد انقضاء جيل من الزمن. أحس بغربة جديدة داخل وطنه. لم يستطع التكيف مع موضوعه ولم ينسجم مع الواقع الجديد. كل شيء قد تغير : البشر والجماد والحيوان. وقد صادف مجيئه ارتحال القديستين: خركوية قدسية فاس

---

[١]- عمرو القاضي: **<u>الطائر في العنق</u>** - ص: ٢٩-٣٠.

[٢]ـــ نفســه ص: ٣٥.

وبنت عفطة قديسة البيضاء، وحل الوباء بالوطن واحتيج إلى من سينقذه ويغيثه من أزماته الذاتية والموضوعية.

وأثناء عودته، كان يحس زعفان بالملل والسأم والغثيان والخوف من الذي يأتي ولا يأتي، والخوف من وجوده العبثي بعد وفاة زوجته (الرقية) وضياع أولاده. عاد ليشهد على تخلف بلده وانحطاطه وضياع شبابه العاطل واستهواء البشر لكراسي المقاهي لقتل الوقت أو لوقف الحركة أو كنز الشحوم كما لدى أصحاب السمنة وأموال الحرام.

وهكذا انتهى زعفان جثة هامدة تلوك الأحزان ومرارة الأيام وغربة الداخل، تعيش على إيقاع الوحدة والتأمل وتحتضر على سرير الذكريات والأحلام والحنين السرابي والنقمة على أرذل العمر.

ويلاحظ على هذه الرواية أنها ذات طابع سياسي أطروحي؛ إذ تدافع عن الأطروحة النضالية وتفضح سلوكات رؤساء الأحزاب ومعاونيهم لإقصاء المناضلين الحقيقيين والمعارضين المجاهدين الذين يضحون بأنفسهم ويغتربون من أجل الدفاع عن كرامة الشعب وقضية الوطن. وتحيل الرواية على المعارضة النقابية والحزبية اليسارية والانشقاقات الموجودة داخل الحزب بسبب تعارض المصالح الخاصة مع المصالح العامة مما يؤدي هذا الصراع الجدلي إلى تهميش المناضلين الحقيقيين وطردهم من أماكنهم النضالية أو قتلهم أو إبعادهم عن الوطن بمساعدة السلطة وتدبيرها المحكم. ولا تباح العودة لهؤلاء المنفيين إلا بعد فوات الأوان أي بعد "تشييخهم" وتمريغهم في أوحال الغربة والمعاناة والقهر وتغير البلد وأجياله. وهذا إن دل

على شيء فإنما يدل على لغة القمع والإلزام ومصادرة حقوق الإنسان وحرياته المشروعة الخاصة والعامة.

وتشبه هذه الرواية في أبعادها السياسية والقهرية روايات صنع الله إبراهيم (**اللجنة**) وروايات الروائي السوري نبيل سليمان (**السجن** بالخصوص) وروايات بنسالم حميش ولاسيما (**بروطا بوراس يا ناس !**) ورواية (**الزيني بركات**) لجمال الغيطاني.

ولا ننسى أن هذه الرواية ذات مضامين وجودية. إذ تحمل زعفان الشخصية الإشكالية في النص قيما أصيلة، ولكنها تفشل في ترجمتها على أرض الواقع لموانع قاهرة ومثبطات تعمل على مصادرة الحق الإنساني وتطلعات الفرد المشروعة. وتعاني هذه الشخصية الوجودية من اليأس والإحباط والغثيان والملل بعد فشلها في النضال والالتزام بالخط الثوري حتى النهاية. كما ينخرها الموت البطيء والإخفاق والحزن والألم. وهذا الإخفاق السياسي يبدو واضحا في روايات مغربية مشابهة مثل (**لعبة النسيان**) و(**الضوء الهارب**) لمحمد برادة، و(**أوراق**) لعبد الله العروي و(**محن الفتى زين شامة**) لبنسالم حميش.

وتستند الرواية إلى أطروحتين من الصعب الفصل بينهما: الأطروحة السياسية والأطروحة الفلسفية الوجودية. وهذا يبين مدى تأثر الكاتب بالوجودية لدى سارتر ومالرو وألبير كامو وتأثره بالرواية الوجودية العربية التي تصور تمزق الشخصية الإشكالية وصراعها الوجودي مع الداخل والخارج. ويمكن تقطيع الرواية إلى تمفصلات سردية كبرى ألا وهي:

١- مرحلة النضال الصحفي والحزبي والنقابي.

٢- مرحلة الإبعاد والتغريب أو مرحلة المنفى والحنين إلى الوطن والأهل والأحبة.

٣- مرحلة العودة إلى الوطن والتمزق النفسي والتآكل الوجودي.

وما يميز روعة هذه الرواية وجماليتها ليس مضمونها السياسي الجريء فقط، بل حداثتها و "روائيتها" التجريبية القائمة على التشظي أو مبدإ الانشطار. إذ ينشطر المحكي الرئيس في النص الروائي إلى محكيات متفرعة (قصة القديسة الفاسية خركوية، قصة القديسة البيضاوية بنت عطفة، قصة الجدة وقصة النضال إلى جانب قصتي النفي والعودة من الاغتراب)، مما يجعل النظر إلى الموضوع الواحد، منطلقا من زوايا متعددة. وهذه التقنية معروفة لدى الروائي أندري جيد **André Gide** (١٨٦٩-١٩٥١) والروائيين الجدد.

وتتمثل الحداثة في هذه الرواية عندما يستند الكاتب إلى تقطيع المحكي السردي الأساس إلى عدة قصص فرعية لها زمنها الخاص. أي إن الكاتب يوظف الأزمنة الثلاثة في زمن واحد بشكل متداخل ومتقاطع ودائري. ويعني هذا كذلك أن هناك خللا في عملية المونتاج أو التركيب متعمدا لتخييب أفق الانتظار لدى القارئ.

ويلاحظ كذلك أن هناك توازيا زمنيا وسرديا من خلال استحضار زمنية البرنامج السردي للشخصية الرئيسية (مرحلة النضال – مرحلة العودة – مرحلة النفي). إذ يمزج الكاتب بين النضال والتغريب ، وبين الخطاب

الواقعي والأسطوري وبين الحقيقي والرمزي. ويعد هذا التشظي الزمني من سمات الرواية الجديدة الغربية ومن ملامح الرواية العربية الطليعية (رواية **الوشم** لعبد الرحمن مجيد الربيعي/ ورواية **بدر زمانه** لمبارك ربيع...).

ويستند الكاتب كذلك إلى تكثيف الأزمنة (الماضي / الحاضر/المستقبل) واختزالها في زمنية التذكر والاسترجاع والتلذذ بالغثيان واليأس واستشراف زمن الأحلام والطموحات. ولم تعد الأحداث في هذه الرواية إلى جانب الأزمنة متسلسلة " في تصاعد وتناص وتراص، لها مقدمات ونتائج كما في الرواية الكلاسيكية، بل كل شيء في الرواية الحالية، فالأحداث منشطرة ومجزوءة والأزمنة لحظات جزئية متداخلة ومتفجرة. ولحظات السرد مبعثرة داخل لحظات الوصف المهيمنة في النصوص، وصف الحالات النفسية أووصف المحيط من لحظات العدسة الوجدانية لهذه الشخوص ذاتها"[١].

وهذا التشظي الزمني تعبير عن تشظي الشخصية نفسيا وذهنيا ووجدانيا وحركيا.

وفضائيا، نلاحظ تباهت الأمكنة وصفيا، وننتقل بين فضاءات نضالية (فاس، الدار البيضاء)، وفضاءات قهرية وقمعية (العيادة، المطار، الكومسارية...)، وفضاءات الغربة الخارجية (باريس، لشبونة، الجزائر)، والداخلية (الوطن بفضاءاته الخاصة)، إضافة إلى فضاءات عدائية (الحزب، النقابة...)، وحميمية (منزل اللارقية والأولاد...).

---

[١]- محمد أقضاض: (حداثة أم كتابة جديدة !) **سؤال الحداثة في الرواية المغربية لعبد الرحيم العلام**، أفريقيا الشرق، ط ١، ١٩٩٩، ص: ٢٥.

وتشخص الرواية فضاءات وجودية مرة تدل على الموت والحزن الدامع والعبثية والغثيان. فالأمكنة هنا لا توجد "خارج الذات الساردة ووجدان الشخوص في التأنيث والمسافات التي غالبا ما تكون نفسية، هي أمكنة تمثل لغة أخرى دالة على التيه والضياع والرعب أو أحيانا على الخلاص والإنقاذ، مشحونة بدفعات الوعي المتداعي..."[١].

إن فضاءات الرواية مشحونة بالصراع والتوتر الدرامي والوباء والتشظي على غرار **(المباءة)** محمد عز الدين التازي...

ويتداخل الوصف مع السرد تكثيفا واختزالا. ونعدم ذلك الوصف الواقعي لدى فلوبير وبلزاك أو ستندال أو زولا، أو ذلك الوصف الذي نجده عند نجيب محفوظ أو عبد الكريم غلاب في **دفنا الماضي والمعلم علي،** إنها رواية سيكولوجية على غرار **(أوراق)** عبد الله العروي تخلو من المقاطع الوصفية الطويلة التي يغلب عليها الاستطراد والإطناب، ويعوض الكاتب ذلك بالسرد الواصف. فكل حدث يسرده الراوي إلا ويحمل في طياته وصفا أونعتا، بالإضافة إلى ما تؤديه ألقاب الشخصيات وحالاتها النفسية من أدوار وصفية تعكسه على الذات والمحيط. وهكذا تستند الرواية إلى التقليل من الوصف والإيجاز فيه على غرار الرواية الجديدة التي تلمح أكثر مما تفصل، وتوحي أكثر مما تطنب وتسهب.

ويلاحظ أيضا على مستوى الصيغة والتنميط السردي تنوع الرؤى ووجهات النظر وتعدد الساردين والضمائر. والهدف من كل هذا تنويع

---

[١]- محمد أقضاض: نفسه - ص: ٢٤- ٢٥؛

السياقات النفسية والمقامات الذهنية وتأكيد انهيار الشخصية وتشظيها تداوليا وتمزقها وجدانيا وشعوريا وانقسامها على نفسها: داخليا وخارجيا.

ويذكرنا هذا التنويع السردي **بلعبة النسيان** لمحمد برادة و**أوراق** لعبد الله العروي وبالروايات ذات الخصوصية التجريبية وملامح الحداثة.

وتتجلى أسلبة الرواية في استعمال اللغة الأدبية الشاعرية التي تتقاطع مع تقريرية الأحداث ورمزية السرد. ويعني هذا أن الرواية عبارة عن محكي سردي شاعري (**Le récit poétique**) بمفهوم **إيف – تاديي** (**Yves-Tadié**).

ويغلب على الرواية الخطاب المسرود أكثر من الخطاب المعروض؛ أي إنها سردية أكثر مما هي حوارية. إذ يحضر السارد بكل ثقله في تنسيق السرد وتوزيع الحوار. والسبب في قلة الحوار في الرواية هو تركيز الكاتب على شخصية واحدة ويحاول قراءتها نفسيا واستبطانها من الداخل فهما وتفسيرا. ومن ثم، فهذه الشخصية أحادية ومنعزلة ومغتربة في كيانها بعيدة عن التواصل مع الشخوص الأخرى. وهذا الانعزال الاغترابي هو الذي جعل هذه الشخصية تلتجئ إلى المناجاة والحوار الداخلي (المنولوج) أكثر مما تلتجئ إلى الحوار الثنائي المباشر (ديالوج). ويمكن القول : إن هذه الرواية هي خطاب المسرود الذاتي والمناجاة والمنولوج الذي يعبر عن صراع الشخصية داخليا وتمزقها نفسيا على غرار الروايات المنولوجية الغربية أو تيار الوعي الأنكلوسكسوني (جيمس جويس – فيرجينيا وولف- كافكا- دون باسوس...). ولا ننسى كذلك مدى التأثر برواية مارسيل بروست الكاتب الفرنسي المشهور

(بحثا عن الزمن الضائع)، ولاسيما أن زعفان في الرواية يحاول بعد عودته من المنفى أن يستعيد زمنه الضائع وذكرياته المفقودة. وقد قلنا: إن لغة الرواية شاعرية موحية أكثر مما هي تقريرية، إذ تعتمد على الترميز والتضمين وأسطرة الواقع وأنسنته. وترتكز على الغموض والإبهام الكنائي والتشظي اللغوي والانبناء التركيبي القائم على الجمل البسيطة، وتفريع الجمل السردية المركبة إلى جمل إسنادية مستقلة بدلالتها الفعلية أو الاسمية مع تنويع تنغيمها الأسلوبي (استفهام وتعجب وسخرية ونفي وتمن وتأكيد...) وعلاماتها الترقيمية والمقطعية.

هذا وإن الرواية - بطبيعتها اللغوية- رمزية قائمة على تلغيم المتتاليات السردية والخرق والتجاور والمفارقة وتصدع البناء اللغوي وتفجير المنطق السردي والتجنيسي. كما تتعدد الخطابات الأسلوبية والأجناس الفرعية (الأسطور- العجيب- النص الديني- النص الأدبي- الخطاب الفني- التشكيل البصري...). إذاً، هناك تنوع لغوي وبصري وأسلوبي وتجنيسي. وهذا كله من سمات تحديث الرواية وملامح الرواية الجديدة في المغرب التي ظهرت مع العروي ومبارك ربيع وعز الدين التازي والميلودي شغموم وبنسالم حميش وأحمد المديني ومحمد برادة وعبد القادر الشاوي... إلخ. وتنبني الرواية على عدة مستنسخات مرجعية ومقتبسات نصية تدل على مدى التفاعل النصي والتحاور مع النصوص الغائبة. ويمكن حصرها في الإحالات التالية :

(ليون الإفريقي- أيام السيبة- آخيل- الحلاج (ما في الجبة)- ابن عربي- حيدر حيدر- الخطابي- الزرقطوني- الفطواكي- الكبش (فداء إبراهيم)-

الظهير البربري- معركة أنوال- زعفان بن عفان- بحثا عن الزمن الضائع لمارسيل بروست- النسيان (لعبة النسيان لمحمد برادة)- كان وأخواتها (لعبد القادر الشاوي)- صورة علي ورأس الغول والسيف المسلول والكعبة المشرفة- دوكول- خركوكة- سيزيف- طروادة- دانتي- المعذبون في الأرض (طه حسين)- الطواحين الهوائية (دون كيشوط)- لا أكلم أحدا على الأقل ثلاثة أيام (زكريا)- داود والزبور – قتلوا الوحش في المدينة (أوديب لسوفكلوس)- إنك لا تستحم في النهر مرتين (هرقليطيس)- مريد البرغوثي- تسعفه العبارة (المجاطي)- عمر الخيام- ميدوز- الأم لغوركي- محمد عبد الوهاب- سلامة حجازي...).

فهذه المقتبسات المستقلة أو المستعملة مثل تعابير مسكوكة أو أمثال أوجمل داخل السرد أو الحوار أو منفصلة عن المتن السردي بمثابة مستهلات تستفتح بها القصص أو المتتاليات السردية هي من مظاهر الحداثة الروائية. وتحيل هذه المتفاعلات النصية أو المتعاليات النصية أو النص الموازي على النصوص الغائبة، إذ يتحاور الكاتب مع نصوص شعرية وسردية وتاريخية وأسطورية وصوفية ودينية وفلسفية وأمازيغية ومسرحية وفنية.

هذا، ويستعين الكاتب بنظرية التلقي مرة أخرى على غرار روايته الأولى "**البرزخ**" ليترك فراغا بصريا وعدة أسطر ليملأها القارئ في آخر الرواية وخاصة في الصفحة الأخيرة ليحكم على ما وصل إليه زعفان بن عفان. كما استعان الكاتب بالنشرات الإعلامية والصحفية على غرار الرواية الجديدة.

وإذا تأملنا المناص الغلافي وجدنا عنوانا خارجيا مكتوبا بالخط الكوفي الملون بالأحمر الدامي الدال على القهر والقمع ومصادرة حقوق الإنسان، كما يوحي العنوان بالاختصار والموت والنهاية المصيرية. إذ يحيل العنوان الإسمي (**الطائر في العنق**) على الآية القرآنية في سورة الإسراء " وكل إنسان ألزمناه طائره في عنقه ونخرج له يوم القيامة "كتابا يلقاه منشورا""[١].وفي كتب التفسير أن الإنسان" مرهون بعمله مجزي به، وعمله ملازم له لزوم القلادة للعنق لا ينفك عنه أبدا..(ويظهر له) في الآخرة كتاب أعماله مفتوحا فيه حسناته وسيئاته فيرى عمله مكشوفا لا يملك إخفاءه أو تجاهله.. وطائره في عنقه(استعارة لطيفة) استعير الطائر لعمل الإنسان، ولما كان العرب يتفاءلون ويتشاءمون بالطير سموا نفس الخير والشر بالطائر بطريق الاستعارة""[٢].

ويتبين لنا من هذه الدلالات الدينية أن العنوان الخارجي يرتكز على ثنائية العمل والموت، فمن يعمل مثقال ذرة خيرا يره، ومن يعمل مثقال ذرة شرا يره. إذ سيحاسب الإنسان على عمله الذي أسداه لنفسه أو غيره. وكل من تحمل مسؤولية سيحاسب عليها عاجلا أو آجلا، فالإنسان هو عمله. والعمل الحقيقي رهين بمنفعة الآخرين وخدمة الدين والوطن وتحقيق الصالح العام وجلب المنافع للناس ودرء المفاسد عنهم ليتحقق تعمير الأرض والأمن

[١]- سورة الإسراء، الآية ١٣، ألزمناه طائره بمعنى ألزمناه عمله المقدر عليه لا ينفك عنه. انظر كلمات القرآن للشيخ الأستاذ حسنين محمد مخلوف، دار الفكر، ط١، ١٩٥٦ ص: ١٥٥.

[٢]– انظر محمد علي الصابوني: **صفوة التفاسير**، المجلد الثاني، عالم الكتب، بيروت، لبنان ص: ٢٤٣-٢٤٦.

والعدالة والحرية، ويسود الخير بدلا من الشر والجري وراء سراب المصالح الخاصة والإثراء غير المشروع على حساب الآخرين إما باستغلالهم وإمابتصفيتهم و التنكيل بهم تعذيبا وتغريبا وإقصاء. وشخصية النص شخصية مناضلة ضحت بحياتها من أجل الدفاع عن الحق والعدالة الاجتماعية بيد أنها ستنتهي بالجنون والتغريب والاحتضار والموت الوجودي. وهذا ما تؤكده اللوحة التشكيلية للفنان التجريدي – **بوشعيب هبولي**- حيث اعتمد فيها على لونين: السواد والبياض للإحالة على الحياة والموت والأمل والألم والشقاء والسعادة. وتبين اللوحة تحليق الجثة في السماء من الفضاء السفلي نحو الفضاء العلوي، أي من فضاء السواد نحو فضاء الأمان وبياض الروح وسلامها الأخروي. ويأتي نجيب العوفي في الصفحة الغلافية الخلفية بمقطعه النقدي قائلا :" إن الرواية ترصد مسار "زعيم سياسي طوحت به رياح النفي بعيدا عن الوطن، ورجعت به رياح العودة إلى عقر الوطن ! ليواجه غربة ثانية أشد مضاضة وفظاظة، فيغدو فريسة لغربتين ونهبا لكربتين.

موضوعة روائية ملغومة ومثيرة، ما في ذلك شك، لكن أهم ما في الرواية، هي الرواية ذاتها، أعني كتابتها وصنعتها"[١].

وما يؤكد تأويلي لعنوان الكتاب المجرد والرمزي ما أثبته الكاتب في أواخر صفحات الرواية "مد عنقه طويلا، طويلا، انسل الرأس عذابا في جسمه ليحلق في الفضاء، رأس مقطوع يحلق في السماء، استحلى المشهد، وبدأ في مراقبته يعلو في السماء، تزداد مخاوفه، ينخفض في السماء، تقل

[١]– نجيب العوفي : تعليقه على الرواية على ظهر الغلاف الخارجي للرواية.

مخاوفه لم يرتح حتى وقع الرأس في مكانه المحدد. لما اطمأن عليه، عاد إلى باقي جسمه متفقدا مدى سلامته،كان عاديا، يتحرك بتلقائية، ولا يئن إثر أي حركة، لكن السن لا ترحم !

استيقظ طالبا الإغاثة، ولم يكن يدري من أي شيء !"[٢]

فهذا المقطع يؤكد انعتاق الشخصية وهروبها العلوي من دنس الواقع وفظاظة البشر وقهر السلطة. وهكذا يتطاول العنق في الفضاء ليطير بالرأس دون الجسد تطهيرا له من أدران الواقع ومخاوف الحياة وعذاب المكان السفلي. وتشبه هذه الخاتمة العنوانية نهاية رواية (**سماسرة السراب**) لبنسالم حميش عندما تخيل نهاية عجائبية إذ قفز البطل بمظلة خشبية من أعلى برج القلعة ليرتطم بصخور البحر، ويتحول بعد ذلك إلى روح تشهد على تفسخ الأرض وإنسانها المدنس وتسخر من قيم الناس وعدالة محكمة الأرض.

وبناء على ما سبق، فالرواية التي كتبها عمرو القاضي هي نموذج للرواية السياسية أو رواية الأطروحة –**Le roman à thèse**– ذات الحمولة السياسية والوجودية القائمة على الالتزام السياسي والانتماء والتفسخ والعبثية والسأم والضياع والغثيان. كما أنها رواية البحث عن الزمن الضائع لاستعادته وتذكره في شكل أوهام وأحلام واستشرافات مستقبلية أواسترجاعات ضائعة متلبسة، علاوة على كونها رواية الشخصية البروستية الإشكالية لأن الرواية قائمة على الاستبطان الداخلي للشخصية وسبر حياتها الجوانية. وتبدو شخصية (زعفان بن عفان) صالحة للاختبار النفسي الفرويدي أو التحليل

---

[٢]– عمرو القاضي : **الطائر في العنق** ص : ١٠٩.

(الموروني)[1]، أو أي تحليل نفسي آخر يدرس اللاشعور النصي وبنياته النفسية الثاوية فهما وتفسيرا، سطحا وعمقا.

هذا وإن رواية **(الطائر في العنق)** رواية تجريبية وحداثية بامتياز إذ تستند إلى الغموض والالتباس والتشظي المكاني والزمني. والتموقع بين الرواية واللارواية.

وتخاطب الرواية القارئ مباشرة تاركة له الحرية في المشاركة التأويلية للأحداث الناقصة. كما أنها لا توظف الشخصية بأبعادها الإنسانية وأسمائها، بل تكتفي بملامحها النفسية وأدوارها السردية وألقابها الدالة على حمولاتها الداخلية والوظائفية. وتتطلب الرواية كذلك قراءات متعددة للنص قصد فهمه وتأويله نظرا للتشظي والإبهام في بناء النص وتركيبه سرديا وخلخلته قصة وخطابا. وهذا قد يتعب القارئ ويربكه بل قد يربك حتى النقاد المتخصصين في فن السرد الروائي والقصصي. فكيف سيكون موقف القارئ العادي من هذه الرواية؟! ويعود كل هذا إلى انفتاح النص وتمرده عن قواعد الكتابة الروائية الكلاسيكية بعنف مدمر، وتخريب النسق الروائي المألوف والانزياح على رتابة الأزمنة والأمكنة وحشد مكثف للمقتبسات والمتعاليات النصية وأسلبة الخطابات والأجناس الأدبية وشعرنة المحكي السردي والتركيز على "منولوجية" الأسلوب وأسطرة الواقع وشحن التراكيب السردية بالشاعرية والتعابير المركزة الموحية والرمزية.

---

[1]- نسبة إلى المحلل النفسي الأدبي شارل مورون (**Charles Mauron**).

وعليه، فرواية عمرو القاضي (**الطائر في العنق**)، هي رواية ملتزمة مناهضة لكل سلوك عدواني يمس حقوق الإنسان وخاصة حقه في التعبير وإبداء الرأي والمشاركة في خدمة وطنه بالدفاع عنه أو الرغبة في تغييره نحو الأفضل الإيجابي. كما أنها رواية حداثية وتجريبية تستفيد من تقنيات تيار الوعي والرواية الجديدة. إنها رواية معاصرة شكلا ومضمونا. ولكن السؤال الأساس : هل تستجيب هذه الرواية بمعطياتها الدلالية والفنية التجريبية لواقعنا الموجود الذي أصبح واضحا لا يحتاج إلى من سيعريه ويعرفه ويدينه بالرموز الغامضة ؟ وهل ستكون هذه الرواية في مستوى القارئ المغربي بصفة خاصة والعربي بصفة عامة الذي تعود على قراءة النصوص السردية الكلاسيكية "الرائعة" وخاصة الواقعية منها ؟ !

٥- الحلم والمسخ في رواية"رائحة الزمن الميت" لعمروالقاضي

تعد "**رائحة الزمن الميت**" الرواية الثالثة لعمر والقاضي بعد "**الطائر في العنق**" و"**البرزخ**". ويلاحظ على هذه الروايات الثلاث أنها روايات سياسية ترصد مرحلة تاريخية مهمة من تاريخ المغرب المعاصر. وهي مرحلة سنوات السبعين التي شهدت أحداثا سياسية واجتماعية وثقافية ساخنة. كما أنها مرحلة التحول والانتقال من الصراع الوطني ضد الاستعمار إلى الصراع الاجتماعي والطبقي بعد تغلغل الفكر الاشتراكي في عقول المثقفين والطلبة المغاربة، وانتشار المد اليساري في العالم العربي بصفة خاصة، والعالم الثالث بصفة عامة، وتمتاز هذه الفترة كذلك بحالة الاستثناء والمواجهة الدموية بين اليسار والسلطة، أو بين الفئات الكادحة والمثقفة والمؤسسة الحاكمة العسكرية.

وبعد أن تحدث الكاتب في "**البرزخ**" عن صراع اليسار والسلطة والمال، عاد في "**الطائر في العنق**" للتعبير عن تجربة الخيبة والفشل لدى مناضل سياسي قضى حياته في النضال السياسي والنقابي ليجد نفسه في الأخير ينتظره العبث واللاجدوى واليأس والموت. بيد أنه في روايته "**رائحة الزمن الميت**" ينقل لنا تجربة مأساوية وإنسانية، ألا وهي اختطاف الأبناء المناضلين من ذويهم وتعذيبهم بشتى الوسائل المادية والمعنوية.

وهكذا يعزف عمر والقاضي على تيمتي السلطة والسياسة منددا بالاستبداد والقمع القهر، لاعنا زمن الامتساخ واليأس والموت، وهي تشبه في

تصويرها للزمن السياسي المتعفن رواية بنسالم حميش **"محن الفتى زين شامة"**.

ويتخذ عمر والقاضي في روايته **"رائحة الزمن الميت"** تركيبا شعريا دراميا ينبني على الموشح ببنياته: المطلع والقفل والدور والخرجة. أي إن الكاتب يكتب موشحا سياسيا يندد فيه بالاعتقال والقمع والإرهاب واستبداد السلطة وشططها في اختطاف فلذات الأكباد وترهيبها بأقسى العذاب.

ومن ثم، يتخذ المتن الروائي تركيبا نفسيا دائريا يبتدئ بالتيه والضياع لينتهي بالرحيل والاختفاء. ويعني هذا أن الرواية عبارة عن صراع نفسي داخلي يتمظهر في خطاب حلمي يرفض الواقع عبر كبته في منطقة "الهو" وإفرازه في هلوسات حلمية جنونية ثائرة وغرائز عدائية. وهذا ما جعل أسلوب الرواية قريبا من المحكي الشاعري وبنية الإيحاء. ويوجد الأسلوب غير المباشر الحر كثيرا في الرواية بسبب حدة الصراع النفسي والتمزق الداخلي والتآكل الذاتي وتداخل شخصية الروداني مع شخصية السارد حتى يصعب التمييز بين صوتيهما بدقة : "كان عليه فعل شيء قبل أن ينخلع الزمن. فقد بقي منتظرا زمنه، بينما كان عليه البحث عن زمنه. بقي هو وزوجته يتقاسمان الحزن والحب لابنهما، حتى عصف بهما القلق. لماذا هذه الأفكار ؟ ألأنه اليأس الذي انتابه فغمر ما هو آت ؟ كثيرة هي الأشياء التي كنا نتصورها قد قبضنا عليها، وأنها أصبحت جزءا من تاريخنا، هذا التاريخ الذي لا يمكن لأحد احتكاره. صحيح أنهم قد ورثوا الوطن، ورثوا الأرض. فمن حقه أن يأخذ نصيبه من السماء. لا يريد استعادة الصورة. أيكون قد تم جره

ككيس من رمال، ولم يرحموا رأسه المرتطمة بالأرض ! أأصبح جثة عارية ؟ يا للفظاعة ! فأين نصيبه من الرحمة، والغطاء، والحنان، والمزاح والمرح؟ شبان في ريعان العمر. الويل حارق الجثث !"[١].

ويجعل تكرار المنولوج والمناجاة والمسرود الذاتي والذهني الرواية خطابا سيكولوجيا يذكرنا بروايات تيار الوعي أو الروايات المنولوجية لدى جيمس جويس وفيرجينيا وولف وكافكا ومارسيل بروست. إذ يحضر في هذه الرواية الصراع النفسي، وذوبان الشخصية الفردية (الرودانية)، وتمثل الذاكرة، واستعادة الماضي، واستشراف المستقبل، وتداخل الأزمنة كلها في زمن واحد، واسترخاء اللاشعور عبر أحلام المنام واليقظة، وتسريه عدائيا بواسطة صور التعجيب والتغريب أو الامتساخ. لذلك، يمكن إدراج الرواية ضمن الروايات السيكولوجية التي تصور الإخفاف والعبث واللاجدوى والانتظار واليأس السيزيفي.

ويطغى الداخل النفسي على الحوار الخارجي، لأن الصراع الخارجي تم امتصاصه داخليا وجوانيا بعد الفشل والخيبة في التغيير والمواجهة والتحدي، ولم يعد الانطواء الداخلي أو الانكماش الذاتي إلا بديلا للأنا لمواجهة الغير أو العدو عبر انتصار "الهو" حلميا على الواقع. وهذا ما أفرز كثرة صور الامتساخ حتى جعلت الرواية خطابا عدائيا يتداخل فيه الواقع والخيال.

هذا، وإن الكاتب يتسلح برؤية سردية تتغلغل في داخل الشخصيات عبر تأطيرها خارجيا، ويلم بكل تفاصيلها الخارجية والأخلاقية والنفسية وأدوارها

---

[١]– عمر والقاضي: **رائحة الزمن الميت**، ص: ٢٧.

الاجتماعية. إنه السارد العليم بكل شيء الذي تنسجم رؤيته من الخلف مع المنظور السيكولوجي الذاتي، فالراوي – في هذه الرواية- يرصد إخفاق الروداني وتآكله الذاتي في زمن الموت والاستبداد بعد أن اختطفت السلطة ابنه، وافتقد زوجته، واغتصبت منه أرضه في البادية. ويتخذ السارد من كل ذلك موقف المحايد والدارس الموضوعي.

ويتميز إيقاع الرواية بالجو الشاعري المأساوي، وجنائزية الحبكة السردية، وتماوج السرد بين الواقع والحلم، أو بين الممكن والمستحيل، أو بين الأمل والامتساخ. ويقوم تكرار الجمل والكلمات والمقاطع واللازمة الروائية بخلق نفس إيقاعي روائي يقترب من نفس الشعر وسمفونية الموشح وأغصانه المتشعبة ومقاطعه المختلفة.

ويلاحظ أن عقدة الرواية هي اللازمة الإيقاعية التي ركز عليها الكاتب كثيرا في موشحه السياسي. وقد صاغها بطريقة إنشائية قوامها الاستفهام والتعجب الذي يفيد الاستنكار والاستغراب "أأصبح فقدان الأبناء شيئا عاديا في هذه الأيام !"[١].

وتحضر إلى جانبها لازمة الاستهلال: "قالت الزوجة وهي تحاول إيقاظ زوجها:

- أفق، لقد فات الأوان ! ".[٢]

---

[١]- عمرو القاضي: نفسه ص: ٢٦.
[٢]– نفسه ص : ٧.

لتنتهي الرواية بأزمة الفقدان والرحيل والموت. وبذلك يتخذ إيقاع الرواية تموجا ثلاثيا : الاختطاف ⇐ الصحو واليقظة ⇐ الفقدان والرحيل. ويصبح الصراع في الرواية صراعا داخليا نفسيا وصراعا خارجيا واقعيا. وهذا ما يترجمه هذا المقطع السردي :

" يستمع الروداني باهتمام هازا رأسه. وينتهي به الأمر باقتناعه أن ما كان يقول ابنه صحيح، وأن الاستقلال لم ينه المشاكل، مازال الفساد الإداري والظلم الاجتماعي، والفوارق الطبقية، وهذه أمور حسب ابنه يجب أن تحسم. وهاهو الاستقلال أفرز سنوات من المآتم، المآتم الخفية والعلنية، سنوات الذعر، الموت ذعرا. لقد سرقوا الاستقلال. فالجنرال حول البلاد إلى بلاد بشيعة. شردت الأسر واغتيلت الأحلام.

ما أبشع المرحلة !"[١].

هذا، وتعكس الرواية على مستوى زمن القصة سنوات عقد السبعين من القرن الماضي. وقد شهد المغرب فيه صراعا دمويا بين الشعب والسلطة العسكرية الحاكمة من قبل الجنرال "أفقير". وبعد أن خرج الوطنيون- ومنهم "الروداني"- من الصراع ضد الاستعمار، وجدوا أنفسهم أمام صراع آخر ضد الإقطاعيين في البادية (أمثال الحاج التهامي)، والمستغلين والمستبدين العسكريين في المدينة (أفقير وأتباعه)، الذين جوعوا الشعب وأسالوا دماءه عبثا وظلما. لذلك، ينطلق زمن السرد من الحاضر ليستعيد ماضي المقاومة الذي يفتخر به الروداني. بيد أن هذا المقاوم الغيور على وطنه سيكتوي

---

[١]- نفسه ص : ٢٠.

بحاضر الاستقلال وعفونة هذا الزمن الميت ورائحته الموبوءة إذ سيختطف منه ابنه الوحيد الذي قرر أن يحارب التخلف بعد أن حارب أبوه الاستعمار. ويسبب هذا الاختطاف في موت زوجة الروداني حنقا وبكاء، وفي افتقاد أرضه في البادية التي استولى عليها الحاج التهامي بمساعدة المخزن، وتآكله ذاتيا حتى لحظة الفقدان والرحيل. وهذا ما ميز الرواية بسمات: التراجيدية والدرامية، والتوتر، والتأزم النفسي، وقربها من قصيدة شعرية غنائية منولوجية. ولا يقف زمن السرد عند الحاضر بل يستشرف المستقبل: غد الأمل والانتظار والممكن. وإن كان هذا الممكن يبدو مستحيلا وغير منتظر بسبب اليأس واللاجدوى والفقدان والموت. ويشكل الصباح واليقظة وانتفاضة الأحلام علامات الممكن وانتظار المستقبل. ولكن سرعان ما يعقب هذا الممكن الإخفاق والتيه والسراب الأسود واللاجدوى. إنه باختصار زمن العبث والاعتقال والقهر والاستغلال والإرهاب والموت. كما أنه زمن السكوت والحلم بدلا من الإفصاح والممارسة.

وبما أن الرواية ذات طابع حلمي، فإنها تتخذ شكلا فانطاستيكيا (أوعجائبيا)، حيث نجد فيها الروداني الشخصية المحورية في الرواية لاتمارس أفعالها الإنجازية وبوحها إلا في أحلام النوم أو اليقظة متخطية الواقع وسلطة المجتمع والأنا الأعلى. وسيشتد الصراع بين الروداني وأعدائه المستبدين عندما يختلي بنفسه، أو يكون طريح الفراش، أو يناجي لا وعيه.

ويستحضر ابنه المعتقل في السجن السياسي بين الاستنطاق والتعذيب. ويعيش على أمل العودة وانتظار غد التغيير والإفراج على ابنه المثقف

العضوي، طالب الجامعة الذي كان يطالب بتغيير واقع التخلف والاستغلال والإحباط. وكانت مواجهة هذا الشباب المناضل الثوري لقوى القمع والقهر مآلها الخيبة والفشل بسبب شراسة النظام العسكري وعطشه إلى إزهاق الأرواح وسفك الدماء وسلخ الجلود وتعذيب البشر. إنه زمن الصمت والموت، ومصادرة الأرواح وسد الأفواه.

وهكذا يرى الروداني رجال السلطة والمخزن وجلادي السجون أعداء له. لأنهم يمارسون التعذيب وترهيب الأسر وجلد الأبرياء وقتل الغيورين على خدمة الوطن. لذلك يلتجئ الروداني إلى مسخ أعدائه وتحويلهم إلى كائنات عجائبية غريبة تشبه الحيوانات مادام الزمن زمن الامتساخ والعفن المميت، بل يحولهم إلى أشياء بلا روح ولا إنسانية.

فهؤلاء الأعداء هم تارة قرود، وضباع وكلاب، وتارة أخرى جعل وخنازير وخنافيس وعقارب. أي إنهم حيوانات لا هم لها سوى نهش لحوم الأبرياء وأكل عظامهم، وسحق المظلومين، وتغيبيهم قصد إسكاتهم وإذلالهم باسم قانون "الإلزام والإكراه"

"صدما لوجود مثل تلك الساحة. في الساحة صفوف من القردة، للتدريب على تطبيق البرنامج الرسمي. اكتفيا بالتحديق المتبادل فقط دون النبس ببنت شفة. الكلمات تحرن في بلعوميهما لترسب المرارة في حلقيهما. ثم إنها تعودا على الصدمات، فلتكن طويلة أو عريضة، فهناك ماهو أهم إنه الابن، ولولاه لما خرجا من المنزل. فلتكن الساحة ضيقة أو واسعة. لا إنها واسعة، رحبة

مثل البحر. الساحة على شكل حلبة، تصلح لكل شيء، للمبارزة أو الرقص. وقد تصلح بعد إدخال تعديل بسيط للإعدام ! "[1].

يرد في هذا المقطع صورة فضائية قاتمة لساحة المدينة التي نزل بها الروداني وزوجته للقاء ابنهما في حلمهما الواهم. بيد أن هذا الحلم لم يكن إلا سرابا مستحيلا، لتتحول الساحة إلى فضاء للقمع والإرهاب والاعتقال والإعدام. وتشكل الساحة في الرواية إلى جانب فضاءات أخرى كالمعتقل والسجن السياسي والمقاهي والشوارع والطرقات والحواجز فضاء العتبة كما تحدث عنه **ميخائيل باختين** في **شعرية دويستفسكي**. ويتسم هذا الفضاء بالعدائية والتأزم والدرامية والتوتر والفضاضة والمأساة والحزن والموت. ومن ثم، فالفضاء العدائي هو الغالب على الرواية، وهو فضاء وسيط ومنفتح على جدلية الذات والموضوع والداخل والخارج.

ويتم التغريب هنا بواسطة الكناية. فالقردة تحيل على كائنات ممتسخة لا دور لها سوى تنفيذ أوامر مروضها. وتتحول الشخوص العدائية إلى عقارب حيوانية: "تحجر كل شيء بداخل الروداني. ومع ذلك استأنفا البحث والسؤال. كانت الإذاعة تبث سمومها، والأبناء في الدهاليز، والأقبية، والكهوف السوداء الرطبة. وحدها العقارب تجول فيها، بإذن الجنرال، تطبق تعليماته. أسوار عالية تتصل بالسماء مباشرة، ولا أحد يعود إلى الأرض ثانية"[1].

ويتحول المخبرون والجواسيس إلى جعلان وحيوانات وخنافيس وكائنات سوداء لاهم لهم سوى الوشاية وترقب الروداني أينما حل وارتحل،

---

[1]ــ نفسه ص: ٩.

[1]ــ نفسه ص: ١٨.

ولا سيما انتظارهم له عند باب العمارة التي كان يقطن فيها وترصد حركاته وسكناته على الرغم من شهامته الوطنية ومقاومته الطويلة للمستعمر: "كانت عينا الجعل مثبتين على مدخل العمارة. والروداني لم يسأل كيف تحول المسخ إلى جعل هذا ليس من اختصاصه، ثم إن العدو عدو ولاتهم هيئته. كان الجو مطمئنا، فضاء يغري بشيء ما. أحس بذلك وهو بمدخل العمارة. سكان العمارة المقابلة بدأوا في النزول لاستئناف يوم آخر. على بعد خطوات تمر عربة تليها عربة أخرى"[١].

وهذا الامتساخ للأعداء تعبير عن الانتقام اللاشعوري والتشفي من الخونة الذي يراود الروداني سواء أكان في دكانه مع أصدقائه الخياط والحلاق والمعلم أم كان في منزله وحيدا أم مع زوجته التي رحلت بعد ذلك يأسا من انتظار عودة ابنها.

وقد وظف الكاتب صيغا فانطاستيكية مثل فعل "تحول" واسم "المسخ"، لتغريب الإنسان وإدانته والإشارة إلى أنه فقد الإنسانية والرحمة والعطف البشري، وإنه يشبه الحيوان في سلوكاته وغرائزه العدائية.

وتتحول شخوص الرواية على غرار روايات كافكا وأبوليوس ومحمد الهرادي وبنسالم حميش في **"سماسرة السراب"** إلى حيوانات ممسوخة أوحشرات تتعرض للقهر والقمع : " لقد وصل الجنرال معتمرا قبة سوداء، كله شوق ورغبة في قص أجنحة الفراشات وقتل العصافير. سأل معاونه عن

---

[١]- نفسه ص: ٦٩.

الضحية، قيل له إنه فوق. أطلق الجنرال نتانته في المكان. سحقت الفراشات واغتيلت العصافير !

آه يا زين الرجال !

والآن لم تبق إلا الخنافس لتمنعني "[٢].

وتتحول الشخصيات في الرواية إلى أرقام بلا تسميات، باعتبارها كائنات مشيأة لا ماهية لها ولا روح. وهذا ما نجده في الرواية الجديدة حيث يصبح فيها الشخص مجرد علامة أو رقم أو كائن ممسوخ دلالة على غرابة هذا الواقع ولا معقوليته وعبثه وضياع الإنسان الذي حلت محله الآلة والأشياء. وأصبح وسيلة مستلبة وليس غاية، يتعرض للنفي والقمع والتغريب والإقصاء ومصادرة حقوقه وهذا ما جعل الروداني يثور على الزمن الميت ويندب حاضره. إذ تحول عدوه إلى خنزير ينبغي لعنه وطرده." رجع به تفكيره إلى حين رأى العدو خنزيرا. حاول إعادة صورته. قال في نفسه : لو استجمعت قواي وركزت تفكيري لسهل القضاء عليه، ولو كان علي الاستعانة بالسكين فما قيمة السكاكين المصقولة المعلقة في المطبخ، إن لم تستعمل في مثل هذه المواقف؟ ألا نعيش في زمن السكاكين؟ نجمه الذي لن يأفل أبدا. السكين له أن يفعل ما يشاء، حتى في خلع الأضراس"[١].

فهذه الصور الامتساخية تؤكد انتصار الروداني على أعدائه على مستوى التخييل الحلمي والعجائبي أو اللاشعوري، والانهزام على مستوى الواقع. والمسخ في الحقيقة إلا لغة يتسلح بها السارد أو الروداني لشتم الأعداء

---

[٢]- نفســه ص: ٧١.

[١]ــ نفســه ص: ٦٥.

وسبهم وتعييرهم وهجائهم والوعي بالموضوع ومواجهة الواقع :" شد ما كانت دهشته وقد رأى العدو يتراجع في خبث، ثم يتحول فجأة إلى كلب. أراد التمسح به كما يفعل مع أسياده، لكنه تجاهله. ربما يكون مسعورا، إنه لا يحمل طوقا يعرف به، ويحمل فصيلة دمه، فدم الكلاب من فصيلة دم أسيادهم، كل سيد يدل على كلبه، وكل كلب يدل على سيده. نظرية استوردناها من البنك الدولي، وخصصوا لها تقويما هيكليا مناسبا، واستعانوا بالكاسحات لتطبيقها"[٢].

وهكذا، تتخذ الرواية طابعا رمزيا وإيحائيا قائما على السخرية والمفارقة والامتساخ وخطاب اللاوعي والحلم. ويستحضر الكاتب في روايته مستنسخات ثورية مثل عبد الكريم الخطابي وبن بركة وغيفارا وبلعربي العلوي ومستنسخات عدائية مثل أوفقير، ويوظف الكاتب خطابات تناصية مثل: الخطاب الصوفي وخطاب التاريخ والأمثال العامية لإضفاء الواقعية والمحلية على الرواية علاوة على خطاب الإبداع مثل (كن أولا تكن لشكسبير، سلخ الجلد لمحمد برادة، الوعي يجعل منا أناسا جبناء" لهاملت...)، وخطاب الإعلام (توظيف قصاصات إخبارية شاهدة على المرحلة...)، وخطاب السياسة...

ويلاحظ على هذه الرواية أنها رواية حدثية وسيكولوجية، لذلك يقل فيها الوصف الذي نجده لدى الواقعيين. وحتى إن وجدنا وصفا فيتسم بالإيجاز والتكثيف والاقتصاد اللغوي. وقد عوض الكاتب ذلك بلغة إنشائية بيانية قائمة

---

(٢)- نفســه ص: ٥٤.

على التجسيد والتشخيص والأنسنة والتعجب والامتساخ. وقد ركز الكاتب على الاستبطان النفسي عبر استنطاق لاوعي الشخصية "الروداني"، وإخفاقها وتآكلها الذاتي بعد فقدانه لابنه وزوجته وأرضه ووطنه الذي لم يعد وطنه، الذي حارب الاستعمار من أجله ليستمتع به الخونة ومستغلو الشعب ومجوعوه.

وخلاصة القول : إن رواية **"رائحة الزمن الميت"** وثيقة إبداعية صادقة تعكس لنا صراع الإنسان المثقف والكادح ضد مؤسسة سلطة الإلزام والاستبداد والقمع والاعتقال والاختطاف ومصادرة حقوق الإنسان إبان سبعينيات القرن الماضي بريشة الامتساخ والحلم والمفارقة.

٦- "رائحة الزمن الميت" بين التشظي الروائي والقمع السياسي

١- العتبات:

نقصد بالعتبات أو النص الموازي كل مايحيط بالنص الأدبي من عناوين وحواش وفهارس ومقتبسات وإهداء وتعيين جنسي وكلمات الغلاف. وتنقسم العتبات الموازية إلى العتبات المحيطة بالكتاب أو النص والعتبات الفوقية الخارجية كالحوارات والقراءات والشهادات والكتابات الأخرى التي يمكن لها أن تضيء النص بشكل أو بآخر. ويعرفه جيرار جنيت قائلا:" النص الموازي هو الذي عبره يصبح النص كتابا ليتوجه إلى القراء أو بصفة عامة إلى الجمهور"[١].

ولقد تضمنت رواية الزمن الميت لعمر والقاضي مجموعة من العتبات نرى من الضروري مساءلتها مثل: العنوان.

أ- عتبة العنوان:

يعد العنوان مفتاح النص وبؤرته الدلالية لأنه هو الذي يلخص النص ويعكسه دلاليا وسياقيا ومرجعيا وسيميائيا.[٢] ومن ثم، فعنوان الرواية وهو:" **رائحة الزمن الميت**" عنوان اسمي ورد في إطار جملة اسمية محمولية بسيطة ذات محمول وصفي. وتتركب من خبر لمبتدإ محذوف تقديره (هذه)ومضاف إليه وصفة. وهذا العنوان المصبوغ بالأحمر يحيل على الموت والسنوات العصيبة التي عاشها المغرب في فترة مابعد الاستقلال في ظل النظام الاستبدادي وجبروت الجنرال العسكري وحكمه المطلق الذي حول المغرب إلى زنزانة حديدية لتطهير المعارضين وتصفية أجسادهم وقلع أرواحهم وقطع ألسنتهم وسلخ جلودهم. لقد كانت تلك الفترة السياسية أحلك الفترات التي كان يعيشها المغرب بسبب كثرة الاعتقالات و انتهاكات حقوق الإنسان وخطف الأبرياء

---

[١]- Gérard Genette **: Seuils**, collection Poétique . Seuil, ١٩٨٧, p : ٧ ;

[٢]- انظر د. جميل حمداوي : (سيميوطيقا العنونة)،**عالم الفكر**، الكويت، المجلد ٢٥،العدد٣، ١٩٩٧، صص:٧٩-١١٢؛

الذين كانوا ضحايا الصراع الإديولوجي والفكر الديماغوجي وصراع النظريات مما جر ممارسة قمعية تعتمد على القهر والموت والإفناء وتذويب الجلود والجثث بطريقة مازوشية لارحمة فيها ولاعطف. إنها سنوات الرصاص كما يسميها البعض أو سنوات السجون والمعتقلات والدهاليز والتعذيب بكل الوسائل التي لايتصورها الإنسان. ويرد العنوان في سياق مقطعي ليشير إلى العبثية الوجودية التي كان يعيشها الإنسان المغربي في كنف النظام العسكري الاستبدادي المطلق حيث أصبح الزمن لوثة ويأسا قاتلا وعفنا مميتا:"أحس انفصال لحمه عن عظامه، مشعث الروح. أصبح للزمن رائحته، رائحة متعفنة لزمن ميت".[1]

ب- **<u>عتبة المؤلف:</u>**

إذا كانت البنيوية النصية قد قتلت الإنسان والتاريخ- كما يقول **روجيه جارودي**- لأنها ركزت فقط على النص المحايث ونسقه الداخلي [2] ،وأهملت البنيات الخارجية وعتباته المحيطة به التي تؤشر على الخارج أو المرجع الواقعي. بيد أن الشعرية المنفتحة أو جماعة **تيل كيل** أعادت الاعتبار للمؤلف باعتباره مالك النص ومبدعه الرمزي وأنه ضرورة فنية تساهم في خلق النص على الرغم من الظواهر التناصية والإحالية التي لاتعترف بالمؤلف او صاحب النص لأن ليس هناك أبوة نصية أو المالك الحقيقي للنص.
وإذا عدنا إلى الرواية، فمؤلف العمل هو عمروالقاضي من مواليد الناظور سنة ١٩٤٦م، خريج جامعة محمد بن عبد الله بفاس ، وأستاذ الأدب العربي بثانويات الدارالبيضاء إلى أن صار حارسا عاما وناظرا بإحدى مؤسساتها التربوية، والآن، صار متقاعدا يتفرغ للأعمال الأدبية والإبداعية. ويعد من أهم كتاب الرواية والقصة القصيرة في المغرب ، إذ نشر الكثير من إنتاجاته في الصحف الوطنية. و غالبا ما يعزف على تيمة أساسية وهي **تيمة السلطة** في رواياته الثلاث:

[1]- عمروالقاضي: **<u>رائحة الزمن الميت</u>**، دار القرويين، الدارالبيضاء،ط١ ، ٢٠٠٠،ص:٢٠؛

[2]- روجيه جارودي: **<u>البنيوية فلسفة موت الإنسان</u>**،ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة، بيروت ، لبنان،ط١٩٨١؛

١- البرزخ-١٩٩٦-
٢- الطائر في العنق-١٩٩٨-
٣- رائحة الزمن الميت-٢٠٠٠-

ولايمكن فهم رواياته إلا إذا وضعناه في سياق المثقفين المتشبعين بالفكر الماركسي اليساري والإيمان بالتغيير الجدلي قصد تحقيق العدالة الاجتماعية ودمقرطة الحكم. ولابد أيضا من موقعته داخل المنظومة الأمازيغية الريفية لأنه من أبناء منطقة الريف التي عانت من التهميش والإقصاء والفقر وتعرضت لتعسفات كثيرة وضربات موجعة بالنابالم والأسلحة الخطيرة قصد إسكات الثورة الريفية بعد الاستقلال وإخماد التمرد في الجبال. كل هذه الحيثيات السياقية والمرجعية تؤخذ بعين الاعتبار عند تحليل الرواية ومقاربتها.

ت- عتبة الأيقون:

يتربع فوق الغلاف الخارجي ذي الحجم المتوسط والثوب الأسود أيقون تشكيلي وهو عبارة عن لوحات مجردة محبكة بالسواد والحزن والبياض الباهت الذي يدل على الأمل الخافت . وتغلب العتمة والظلمة على هذه اللوحة التجريدية التي رسمها الفنان عبد الكريم الأزهر حيث لايظهر الأبيض سوى من نافذة الترقب والانتظار واللاجدوى العبثي. ويصبح الإنسان في اللوحة شبحا بدون هوية ولاروح ضائعا وتائها في دهاليز الاختناق وفضاءات العتبة التي تحيل على الأزمة والموت الفظيع.

ث- التعيين الجنسي:

يندرج النص ضمن فن الرواية التخييلية ذات المرتكز الحكائي والسردي. ويعني هذا أن الكاتب يمارس التخييل الروائي من خلال تحويل المادة الواقعية إلى بنية فنية وجمالية قائمة على التمويه والتماثل والتحوير قصد التصوير والإدانة والنقد والإنتقاد. كما يمارس الكاتب في نصه السردي الجمالي هذا لعبة التخييل السياسي والاجتماعي ليجسد لنا سمفونية القمع والقهر إبان سنوات الرصاص أو سنوات الدماء والحكم العسكري

الاستبدادي والانقلابات السياسية والصراعات الإيديولوجية ذات المنحى الحزبي والنقابي والعرقي.

ج- الإهداء:

الإهداء من أهم العتبات النصية التي قد تساهم في إضاءة النص وتفسيره. وهو نوعان: خاص وعام. والإهداء عند **جيرار جنيت** إما موجه إلى شخص أو جماعة واقعية أو مثالية أو إلى عنصر من نظام آخر. ويعود الإهداء في جذوره التاريخية إلى الرومان والثقافة العربية الوسيطة حتى صار تقليدا متعارفا عليه في الثقافة الغربية الحديثة والمعاصرة. وقد يتحول الإهداء إلى نص مستقل بنفسه له كل المكونات التي تجعل من الخطاب خطابا. وقد يوجه الإهداء من الكاتب إلى نفسه كما فعل جيمس جويس أوإلى القارىء أو إلى الآخر لوجود روابط متينة بين المهدي والمهدى له مثل رابطة الصداقة أو الرابطة العائلية أو تكون روابط عامة كالرابطة السياسية أو الفنية أو الأدبية.[١]

وإذا عدنا إلى الرواية فإننا نجد الإهداء يتربع الصفحة الموالية لصفحة العنوان الخارجي الداخلي. وهو إهداء صيغ ضمن قالب تركيبي اسمي قائم على الحذف والإضمار. ويحمل ميثاقا أدبيا عاما مشتركا وهو كتابة السرد القصصي والروائي وإدانة الزمن المغربي زمن الموت والإعدام ، زمن الآنتظار للذي يأتي ولا يأتي أو أنه زمن يبحث عن الممكن في متاهة الاستحالة . يحيل الإهداء- إذا- على عبثية وجودية قاتلة كعبثية كامو وسارتر. وتتمثل عناصر الميثاق الإهدائي في: المهدي" عمر والقاضي" والمهدى إليه" عبد الجبار السحيمي" والمهدى ألا وهو: "انتظارا للمكن من المستحيل"

---

[١]- ; ١١٠-١٣٣: **seuils** : Gérard Genette

ح- المقتبسات:

غالبا ماتكون المقتبسات[1] في الصفحة ماقبل الاستهلال الروائي أو في بداية الفصول والمقاطع النصية يستفتح بها الكاتب روايته أو يريد من خلالها إضاءة النص وتفسيره. وتكون المقتبسات بيانات ومستنسخات نصية وأقوال منصوصة تحيل على مضامين لها علاقة بالرواية أو رؤية صاحبها.

وتضم روايتنا خمس مقتبسات نصية بتعابير مختلفة (الفصحى والدارجة المغربية) ،وخطابات متعددة (المثل- الشعر- الأغنية-المسرحية- الاحتجاج). وتبين هذه المقتبسات الاحتجاجات الشعبية الصارخة من قبل أسر الضحايا التي تطالب باسترجاع أبنائها المفقودين في الزنازن والسجون ، كما تشير إلى أن النظام المستبد لاينبغي أن ينتظر منه المرء إلا السواد والحزن واليأس والقهر والقمع. وقد يدفع الوعي وكثرة الهموم والمشاكل الإنسان كيفما كانت درجة وعيه وثقافته إلى الانفجار والضحك كالبكاء والسخرية من الواقع ولاسيما إذا كان الظلم في هذا الواقع صادرا من ذوي القربى وأبناء الوطن أنفسهم.

خ- **كلمات الغلاف** :

تساهم كلمات الغلاف الخارجي الخلفي في استنطاق دلالات النص الروائي وتحديد بؤرته السردية ونواته الدلالية المحورية. وغالبا ما يختارالكاتب هذه الكلمات من وسط الرواية أو من اللحظات الأخيرة للانفراج الحدثي كما هو الشأن في هذه الرواية حيث الشخصية الرئيسة ألا وهي الروداني تحاول الانتقام من العدو للثأر من الطغمة العسكرية التي غيبت ولده الوحيد في زنزانات التعذيب والتنكيل والتطهير البشري:" انتبه إلى مكان تواجد العدو. لم يره ، التفت في جميع الجهات، لم يجده. عليه أن يحسم في الأمر، هل يعود إلى المنزل من جديد؟ قد يجد العدو هذه المرة داخل العمارة، إن لم يكن قد صعد إلى المنزل. حار. لكنه استغل هذه الفرصة ، واسرع لتنفيذ ما أراد!"[2].

---

[1]- انظر د. جميل حمداوي: **مقاربة النص الموازي وأنماط التخييل في روايات بنسالم حميش،**أطروحة دكتوراه الدولة نوقشت بوجدة سنة ٢٠٠١، تحت إشراف الدكتور مصطفى رمضاني، القسم الأول الخاص بالعتبات؛

[2]- انظر كلمات الغلاف الخارجي الخلفي للرواية: **رائحة الزمن الميت**؛

د- معمار الرواية:

لاتتبني الرواية على معمارالفصول والمشاهد أو مرتكزات الحبكة السردية الكلاسيكية بل تبنت بناء الموشح ليبين أن هذا النص عبارة عن سيمفونية غنائية توشيحية تعزف أنغام القهر والقمع والموت وأغاني الفقدان والموت والحزن اليائس. لذالك نجد الكاتب يقسم روايته على غرار الموشح الأندلسي الذي كان يتكون من:

١-المطلع
٢-الدور
٣-القفل
٤-الخرجة

ويهدف الكاتب من هذا المعمار الأصيل إلى إنشاد معزوفة العبث والملل واللاجدوى والانتظار السيزيفي المطعون بخناجر الخيبة وصدمات الجرح والترقب اللامجدي.
تلكم هي نظرة موجزة عن أهم العتبات النصية التي تحيط بالنص والتي تساعدنا في قراءة النص وتفهمه داخليا وتفسيره خارجيا.

٢- مكونات الرواية:

١- الأحــــــداث:

أ- البنية السطحية:

تصور رواية" **رائحة الزمن الميت**" ظاهرة مميتة انتشرت في مغرب مابعد الاستقلال وهي ظاهرة اختطاف المواطنين الأبرياء الذين كانوا يرغبون في تغيير أوضاع البلاد المزرية باسم التقدم والازدهار وتحقيق التنمية الاجتماعية والثقافية والاقتصادية. وكان معظم هؤلاء من التلاميذ وطلبة الجامعات والمثقفين المغاربة العضويين الذين تحدث عنهم الاجتماعي الإيطالي أنطونيو

غرامشي باعتبارهم رموز التغيير والتأطير والبناء والتحررالسياسي والاجتماعي.
تجسد الرواية تجربة الروداني وأسرته في صراعها المرير مع السلطة المستبدة لاسترجاع الابن المفقود الذي غيبته قوى الشر والتسلطن وجواسيس الحكم انتقاما منه بسبب طيشه السياسي ونضاله المستميت من أجل تغيير الأوضاع قصد خلق واقع أفضل. وكان الروداني من رجال جيش التحرير المغاربة الذين قاوموا المستعمرببسالة وشجاعة نادرة من أجل الحصول على الاستقلال وطرد الاستعمار الغاشم من البلاد الذي استهدف استغلال ثروات الوطن واستنزاف خيراته . وبعد الاستقلال ، ابتاع دكانا كان يجتمع فيه مع أصدقائه لمناقشة أمور البلد ومستجدات الساحة السياسية ولاسيما الصراعات الحزبية والنقابية والقيادية. ولما اعتقل ابنه سياسيا كاد أن يجن ولم يصدق الأمر. فكيف لابن مقاوم كرس والده حياته لخدمة البلاد ومقاومة الاستعمار مقاومة شرسة أن يسجن فلذة كبده ويعذب عذابا شديدا من قبل المخابرات وسماسرة السراب وأن يودع دهاليز مظلمة وأفضية سوداء معتمة داخل أقبية الزنازن والسجون المخيفة؟!
وكانت وزجة الروداني أكثر حزنا ويأسا من زوجها بسبب حبها لولدها الوحيد الذي أنجبته مع الروداني. لم تستطع الصبر أو الانتظار، فكانت دائما توقظ زوجها ليصحبها إلى السجن لرؤية حبيبها وابنها العزيز أو لتسأل عنه بعد أن علمت أنه مات من شدة التنكيل والتطهير الجسدي والنفسي. وقد دفع بها الانتظار إلى الموت فأصبح الروداني بدون زوجة تشاركه مصائب الحياة أو تحميه من مرارة الوحدة و الغربة الذاتية والمكانية. ولم يكن ابنه المفقود فاجعته الوحيدة بل كذلك الأرض التي يملكها في البادية مع أخيه استلبها منهما الإقطاعي الكبير الحاج التهامي بمساندة القائد وخدام السلطة المستبدة. وكاد أخوه أن يجن بسبب هذا الاغتصاب غير الشرعي وغير القانوني في مغرب الاستقلال. وقد قرر الروداني أن يتصل بالحاج التهامي لكي يهدده بأن يبتعد عن أرضه وأن يدع أخاه جانبا. وقد وعده الحاج التهامي بتنفيذ ما تم الاتفاق حوله. لكن هذا الإقطاعي لم يكن وفيا بل تمادى في جبروته وتسلطنه واغتصابه بفضل مساعدة حكام البادية وقائد المنطقة مما كان يدفع الأخ للجوء إلى المدينة لإخبار أخيه الروداني بمشاكل الأرض وأخبار البادية وسطوة القائد وطمع الحاج التهامي. ولم تكن قضية الأرض حديثة العهد بل امتدت من فترة

الاستعمارلأن الروداني كان يقاوم الأعداء ولم يكن له الوقت الكافي لتصفية الحساب مع الحاج التهامي الذي كان في خدمة المستعمرين وترك القضية على ماهي عليه حتى حصل المغرب على الاستقلال ليجد نفسه أمام مشكلة أخرى وهي مشكلة الاختطاف : اختطاف المواطنين والقادة وأبناء الوطن والسياسيين. وكان من هؤلاء الضحايا المختطفين ابن المقاوم الروداني صاحب اللأوسمة والرتب العسكرية الكثيرة التي تنم عن تفانيه في خدمة البلد والدفاع عنه دفاعا مستميتا كاد أن يودي بحياته من أجل حرية المغرب والأجيال القادمة. لكن أخ الروداني كان دائما ينبهه إلى قضية الأرض التي كان يتربص بها الحاج التهامي ويطالبه باسترجاعها ولو باستخدام القوة مع ذلك الإقطاعي النتن.لكن الروداني تعترضه دائما العوائق التي تمنعه من الذهاب إلى البادية لاسترجاع حقهما الموروث وكان من أحلك هذه التبريرات فقدانه لولده الوحيد:
" ألح عليه أخوه أن يذهب معه إلى البادية؛ فجميع محاولاته باءت بالفشل . فالحاج التهامي قد تمادى في طغيانه، ولم يعبأ بأحد . فقد ضم جزءا من أرضهم ظلما وعدوانا. يستمعالروداني إلى أخيه. فالتهامي قد تمادى في ظلمة. تظل الجملة تطن في أذنيه. ثم كان يربت على كتف أخيه، ويقول في هدوء:
- ألا ترى ما نحن فيه الآن؟ إن مقاومة الاستعمار هي الأهم. أمهلني حتى نسوي مصيرنا. فمشكلة جزء من الأرض سهلة. فأنا أعرف كيف أتصرف معه. أرجوك أمهلني بعض الوقت.
أمهله ، وكان الاستقلال، فذهب إلى البادية،حاول الاتصال بالحاج التهامي. تهرب منه ، ولم يلتق به إلا بصعوبة. سأل عنه في داره،وتربص له مستغلا تجربته في جيش التحرير. وبعد تسويفات وعده بأن يأخذ الأمر بجدية، ويراجع الحدود. فقد كان يكلف أنصاره بتغيير حدود الأرض، مهددا كل من يعترض على ذلك. ارتاح لوعده، وأوصى أخاه بأن يتابع القضية. وعاد إلى المدينة لتأخذه نشوة الاحتفالات بالاستقلال."[1]
وصارت الأرض جحيما تقض مضجع أخ الروداني الذي يئس من وعود أخيه وتمادي الحاج التهامي في سيطرته وظلمه. وكان يزور المدينة مرات عديدة حتى سئم من ذلك وخاصة عندما اشتدت صدمة الفقد على الروداني ووفاة

[1]- عمر والقاضي: **رائحة الزمن الميت**، دار القرويين، ط الأولى، ٢٠٠٠، الدار البيضاء، ص:١٢؛

زوجته التي كانت تشاركه في السراء والضراء. فقرر الأخ ألا يعود إليه لإزعاجه مرة أخرى بسبب مشاكل الروداني التي لابداية لها ولا نهاية.
أصبح الروداني يعاني من العبث والانتظار واللاجدوى وصدمة الزمن وروتينيته الدائرة:" لا يدري كم مر من الوقت على هذا الحلم. فزوجته رحلت منذ مدة. ثم إن الزمن عنده لم يأخذ مجراه الطبيعي. فالزمن تلكأ عنده. زمن ماقبل الاستقلال، وزمن الاستقلال الذي لم يدم، وزمن اختطاف الابن. هكذا يختصر الروداني عمره. الزوجة رحلت دون رؤية ابنها، وكانت تصر على أنه قتلوه. كان إحساسها يقول بأنه قتل، وطالما كررت أمام الجميع أن هاجسا داخليا يقول لها إنه مات."[1]
وبعد رحيل زوجته،عاش الروداني حياة الوحدة والمرارة والمعاناة بسبب صدمة الفقدان لابنه بعيدا عن أصدقاء الدكان و جيرانه وأخيه يجتر الذكريات وخيبة الأمل والحزن الداخلي:" منذ أن رحلت زوجته ومواجهته للأعداء. الأعداء يرمقونك بعين ويحتفظون بأخرى، احتياطا لكل طارىء. لكن يفعل مثلهم. إن ما يفعله لايمكن أن يقارن بأفعال الأعداء. لم يحبذ أن يصل إلى هذه الحال من الفوضى والارتباك والتراخي، لأن اهتمامه قد يتوزع على أشياء كثيرة. شبه العزلة التي فرضها على نفسه هي السبب في كل شيء. حتى إن أخاه لما رأى حالته لم يعد يكثر من زيارته، يكفيه ما هو فيه فيه من حزن ، بعد أن أوصى جيرانه به. فمنذ أن رحلت زوجته، عاش في شبه قطيعة حتى مع أقرب الناس إليه. حالة من التنافر حدثت بينه وبين أصدقائه. مل النقاش في أحوال البلد؛ لأن ماكان يهمه هو معرفة مكان ابنه؛ أو ربما قاطعوه بسبب ذلك"[2].
كم كانت خيبة الروداني كبيرة بسبب الضياع والغربة المقيتة وثورته الشديدة على أعداء الاستقلال كالجنرال الطاغي وطغمته المستبدة التي سرقت منه ابنه الوحيد ،وساهمت في وفاة زوجته الرشيقة القوام، الحسناء القد والتي تركته يتلذذ باليأس والانتظار: انتظار الذي يأتي ولايأتي. ولقد استباح الجنرال القاهر أعراض الناس ولوثها بالفساد والتنكيل وسبب في الفقر والتشرد والبؤس وخراب البشر والعمران وتدمير الديار واختطاف الأبرياء والغيورين على البلد الذي كان تنخره الفوضى العارمة ولعنات الشرودعوات المظلومين واليتامى

---

[1]- عمر والقاضي: **رائحة الزمن الميت**، ص:٢٥؛
[2]- نفس المصدر، ص: ٣٢؛

والأرامل: " كان للجنرال نداماه في كل مدينة يحل بها. يؤنس بأسراب العذارى ، يتعرين يبدأن في قص الشعر لكل العصاة. وبعد ذلك يأمرهن بالرقص. تبدأ عملية السلخ في مكان ما. لرقص الصبايا من بطش وفتك... لايكتمل الحفل الشيق عند الجنرال وزريعته إلا بسيلان الدم. وحيث ينتهي الدم ، تبدأ اليابسة. تأتي طيور الشرق والغرب وطيور الجنوب والشمال تحتجز بأمر زبانية الجنرال بالطائرات ترفعا. إنهم قاتلو الطيور التي أرادت أن تغرد باسم الوطن![١]"

وهكذا ، أصبح الاستعمار أنواعا عدة وأخطره استعمار ذوو القربى: " قال الابن ذاك المساء:

" صحيح أنكم حاربتم الاستعمار، لكن الذي يجب أن تعرفه ، هو أن الاستعمار أنواع. قد يخرج نوع ويبقى نوع أو أنواع". الآن فهم الروداني قول ابنه، حيث علل ما وقع من انشقاقات بين القادة وأرجعها إلى نوع منه".[٢]

وكان الروداني ينظر إلى الذين اختطفوا ولده الوحيد أعداء وحيوانات بطريقة ممسوخة بسبب غرابة الواقع وعدم معقوليته ومنطقيته، فتارة يراهم أعداء خنازير أو كلاب ملعونة وتارة أخرى ضباعا نتنة أو غيلان مخيفة:" انتبه إلى العدو الذي تحول من خنزير خانز إلى كلب مسعور، إلى ضبع نتن. هكذا الأعداء يحبون التشبه بالحيوانات ، يتحولون ببساطة. لهم قدرة على التشكل الحيواني. لايهمهم أن تتعرى مؤخراتهم. أيكون العدو يتصورنا حيوانات؟

يتذكر الروداني مرحلة لم يستطع فيها تحمل ما يعانيه . في دكانه يسأله الناس عن ابنه، ومكان وجوده. في المنزل يسألونه كذلك. ثم زيارة أخيه المتكررة ، وبكاء زوجته الذي لاينقطع. قرر إحياء هواية قديمة. وهي الذهاب إلى الصيد في البحر. "[٣]

وأراد الروداني الانتقام من أعدائه إما بحمل حقيبته والهروب بعيدا كباقي الناس الهاربين بأرواحهم وأولادهم وإما بمواجهتهم قصد إحقاق الحق أو التشفي منهم انتقاما:" تحول العدو في رمشة عين إلى مسخ. تشكل من بقايا خنزيروكلب وضبع، كأنما أضيف كل واحد إلى الاخر،وكونوا جسدا واحدا. للعدو أماكن معلومة، ولم يكن في وسعه التستر أو الاختفاء. في الشوارع

---

[١] - نفسه ص: ٤٧؛

[٢] - نفسه، ص: ٤٦؛

[٣] - نفسه، ص:٥٩؛

يطارده الأطفال بالحجارة انتقاما لزملائهم. خاف مما قد ينتهي به أمر ابنه. الوقت يمر. يمر الوقت. أي وقت؟ ولماذا؟ أي انتهاء وأي بداية؟ أليس من الأفضل أن تواجه الأعداء مرة واحدة؟ ها قد اجتمعوا في مسخ واحد. ما افظع اتحاد الأعداء على إنسان مظلوم!" [1].

وقد عاش الروداني على مستوى اللاشعور لحظات اللاوعي التي تتمثل في الانتقام من الأعداء الذين اختطفوا ابنه أو التحول إلى صاحب قوة خارقة لمواجهة المفسدين والحيوانات الخبيثة أو يتحول إلى حيوان كاسر للانقضاض على الجنرال وزبانية الجحيم البشري؛ ولكن هذه الأحاسيس الخائبة دفعت الروداني ليخرج بذلته العسكرية التي تذكره بجيش التحرير ليثور على بلده الذي جار عليه وعلى ابنه الوحيد ولينتقم من ذاته الذابلة في الانتظار والفشل والضعف والهزيمة النكراء:" تذكر كيف أخرج البذلة، مددها ، وبسطها على الأرض . حاول أن يكون ذلك في وسط الغرفة. وبعد أن فتح جميع النوافذ ، وباب المنزل كذلك، رجع إلى البذلة، رفعها عاليا هذه المرة مركزا نظره على الرتبة العسكرية. تأمل النياشين ثم تركها تسقط أرضا. وبدأت عملية الرفس، والقذف بالرجلين، متجها بها صوب ركن، ثم يرجع بها صوب ركن آخر. اسغرقت العملية نصف ساعة . استراح وقد تخفف من بعض ثيابه. استأنف عملية الرفس والركل بعنف أكبر، ثم جلس قربها، واضعا يده على عنق البذلة. نظر إلى العنق، فالعنق عنقه. أخذه بكلتا يديه، وبدأ يضغط جيدا بكل ما أوتي أو بقي من قوته." [2]

ولقد انتهت حياة الروداني كحياة زوجته بالموت الزكام واليأس المرير والانتحار المأساوي وتآكل الذات خيبة وحزنا وانتظارا حتى تفقده الجيران فوجدوه طريح البيت غارقا في احتضاره الأبدي وموتة الوحدة القاتلة الغريبة والكئيبة. قتله الأعداء بأنيابهم الحادة ونظراتهم القاسية وقلوبهم القاسية التي لاتعرف العطف ولا الحنان. لقد غرسوا في قلبه أشواك الظلم وسهام التجبروسموم التيه والفقدان.

وترتكز الرواية على التيمات الحدثية التالية:

- تيمة القمع والقهر
- تيمة الاختطاف

---

[1] - نفسه، ص: ٦٢؛

[2] - نفسه، ص: ٧٩؛

- تيمة الفساد
- تيمة الاستبداد السياسي
- تيمة العبث

ب- **البنية العميقة**:

تعد رواية "**رائحة الزمن الميت**" الرواية الثالثة بعد رواية " **الطائر في العنق**" و" **البرزخ**" ، وهي رواية سياسية تنتقد استبداد السلطة كباقي رواياته السابقة . أي أن هذه الرواية تدين الواقع السائد ،وتسلط أضواءها الكاشفة على مراحل سياسية اتسمت بالصراع ضد الاستعمارأولا ، والصراع ضد الحكومات المتسلطة ثانيا. ويعني هذا أن الرواية وثيقة تاريخية لما كان المغرب يعرفه من صراع إيديولوجي وصراع طبقي واجتماعي بعد الاستقلال ولاسيما في مرحلتي : الستين والسبعين من القرن العشرين حيث كانت التناقضات الجدلية مشتعلة أوارها بين القوى اليمينية الحاكمة والأحزاب اليسارية المعارضة. وعرف المغرب وضع الدستور بطريقة استثنائية وغير ديمقراطية مما أجج الانقلابات العسكرية والثورات الداخلية والاحتجاجات الشعبية. وأصبحت الدولة تحكم بيد حديدية قوامها تصفية المعارضة وقمع الوطنيين وقهر الغيورين على بلادهم.وقد أفرز هذا الوضع الجديد حالة مأساوية مخيفة أساسها الرعب والإرهاب والتنكيل بكل معارض أو منتقد للحكومة أو النظام الحاكم.
و هذا السياق السياسي الموبوء هو الذي أفرز هذه الرواية بحبكتها الدرامية المتوترة وبنيتها الدالة. ولقد رصدت الرواية ثلاث مراحل مهمة من تاريخ المغرب السياسي:مغرب الاستعمار، ومغرب الاستقلال، ومغرب ما بعد الاستقلال. كما عكست أهم فترة سياسية وهي فترة الجنرال العسكري أفقير الذي جعلته الرواية جحيما لا يطاق ينشر الفساد والفقروالقهر، ويسبب في الموت وقتل الأبرياء والأحرارمصادرا حقوق الناس وحرياتهم الطبيعية والمكتسبة. يملأ الزنازن والسجون بدعاة التغيير والمناضلين الأحرار كالتلاميذ والطلبة والمثقفين ورجال التحرير والمفكرين العضويين. لقد ارتكب الجنرال مع طغمته من رجال المخابرات والجواسيس مجازر وتصفيات وتعذيب في حق الضعفاء وتنكيل في حق العلماء وصفوة المثقفين:" لم ينم تلك الليلة. رأى في منامه صفا من العسكر بمختلف الرتب. لكنه كان يعرفه بالفراسة، لا يعدم

أي شيء قد يدل عليه. المجرم مجرم، ولو حاول التنكر. الجنرال الذي أحرق القبائل بالنابالم!"[1]
تدين الرواية زمن القهر والاستبداد والقمع المكتوب بالريشة الحمراء ودماء الضحايا الذين ظلموا غبنا واعتداء. وتثور على الواقع السائد الذي تسود فيه القيم المنحطة وتستطلع مستقبلا أفضل يتسم بالحرية والعدالة الاجتماعية والديموقراطية والتحرر من الاستغلال والتفاوت الطبقي وشطط السلطة المستبدة. وتحمل الرواية رؤية مأساوية قوامها المعاناة والألم والعبث والانتظار والملل والياس واللاجدوى. إنها رواية وجودية يتقاطع فيها ماهو سياسي واجتماعي. كما أنها رواية أطروحة ينتقد الكاتب فيها السلطة في سنوات الستين والسبعين من القرن العشرين من منظور يساري اشتراكي .
فكما يقول عبد الجليل الأزدي:" إن الأدب والتاريخ والعلاقات الاجتماعية تشكل جميعا وحدة متناقضة وديناميكية معقدة ، ذلك أن علاقة الأدب بالإيديولوجيا تظهر في كونه خطابا أنتج تحت تأثيرها وفي كونه هو الآخر ينتج آثارا إيديولوجية ، لذا فالإيديولوجيا العامة تبدو مضمرة مخفية في النص الذي تكشفه القراءة، ومن ثم تكشف إيديولوجيته التي تصبح صريحة."[2]
وعليه، فرواية رائحة الزمن الميت رواية إيديولوجية تنطلق من خلفية سياسية يسارية وتحمل أطروحة معارضة قوامها النقد والتنديد، ولكنها تعبر لاشعوريا عن الفشل والهزيمة والندم والضياع .
ولهذا فإذا كنا نساير الكاتب في بكائه وتصويره التراجيدي في محاكمة السلطة وحكومات اليمين وما كان يصدر عنها من تصرفات شاذة أو مخالفة لمواثيق حقوق الإنسان.فإننا نخالفه ونتوخى الحذر من البديل الإيديولوجي الذي يطرحه، فقد زادت خيبة الناس والشعب المغربي لما تولت حكومة التناوب ذات الطابع اليساري التي لم تف بوعودها المستقبلية ولم تطبق شعاراتها المثالية بل ازدادت البطالة والأمية ناهيك تخلف التعليم وتقهقره إلى أدنى درجات التقهقر على الرغم من تغيير المقررات والبرامج التعليمية والتربوية وإصلاح الجامعة المغربية.

---

[1] - نفسه، ص: ٦٠؛

[2] - عبد الجليل الأزدي: (الإيديولوجيا في الرواية بشأن الوضع النظري والمنهجي لمفهوم " المسكوت عنه")، **مجلة علامات**، المغرب، عدد ٧،١٩٩٧،ص:١٠٣؛

وإذا كان مستوى الفهم يؤشر على الموت والفقدان فإن البنية الدالة تحيل على السقوط والانتظار والهزيمة والخيبة واليأس مما جعل رؤية الكاتب رؤية انتقادية بكائية مأساوية قوامها إظهار الحزن والسوداوية وتصوير العذاب الإنساني والتطهير السياسي. ويفسر هذه الرؤية الجنائزية التي يعزف عليها الكاتب ما عرفه المغرب في تلك الفترة على المستويات: الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والتاريخية.
ولعل هذه الرواية تؤكد ما ذهب إليه عبد الله إبراهيم عندما بين أنه إن كانت هناك من مسوغات جعلت النقاد الروائيين يعتبرون الرواية ديوان العرب في هذا الزمن فهي ما تتمتع بها من :" القدرات الفائقة في تمثيل المرجعيات الثقافية والنفسية والاجتماعية"[1]

٢- **الشخصيات الروائية**:

إذا كان الشخص هو إنسان من لحم ودم فإن الشخصية كائن ورقي خيالي يقوم بعدة أدوار ووظائف سردية داخل الحبكة السردية. ومن ثم، فإن شخصيات الرواية تبقى بدون مسميات باستثناء الروداني والحاج التهامي. ويعني هذا أن الرواية حداثية لاتؤمن بالأسماء والأبعاد الفزيولوجية للشخصية كما تفعل الرواية الكلاسية. وبما أن الإنسان مغيب في الواقع الرأسمالي المعاصرحيث أصبح رقما من الأرقام وبنية من البنى داخل النسق الاجتماعي لذلك فلاداعي للتسميات العلمية والألقاب والأسماء الطنانة أو الكنايات الدالة على الأحوال والصفات. وإذا كانت روايتنا ذات أبعاد سياسية تدين الواقع المتعفن الذي يمارس فيه القمع والقهر واختطاف الضحايا والأبرياء فإن الإنسان لاقيمة له في هذا المجتمع ولادور له في التغيير. وهذا ما جعل شخصيات الرواية كائنات بدون هوية ولاانتماء ولامواصفات محددة لكياناتها الخارجية أو الداخلية. وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على العبثية واللاجدوى والانتظار واليأس الذي ينخر الكائن البشري. وغالبا ما تحدد الشخصيات بأدوارها الاجتماعية أو الطبيعية كالأم أو الزوجة أو الأخ أو الابن أو الجنرال.

---

[1]- عبد الله إبراهيم: (الرواية العربية والموقف الثقافي)، **علامات في النقد**، الجزء ٤٦، ص: ١٢؛

وعليه، فالروداني يعد أهم شخصية في الرواية لأنها هي التي تنجز معظم البرامج السردية داخل المتن الروائي. وهذه الشخصية ليست إيجابية لأنها غير قادرة على فعل التغيير والتثوير الاجتماعي والسياسي. أي أنها شخصية إشكالية تحمل قيما أصيلة ومثلا عليا ومبادىء أخلاقية فضلى تريد أن تفرضها في الواقع المنحط الذي لا يؤمن بهذه القيم مما يجعل الشخصية تعيش تأرجحا بين الذات والواقع وهذا ما يسمى عند لوسيان كولدمان البطل الإشكالي. إن الروداني فرد من جيش التحرير كافح بصدق ووطنية ضد الاستعمار من أجل استقلال المغرب وتحريره من براثن الاستغلال الأجنبي. ولكنه بعد الاستقلال سيشتغل في دكان لتوفير لقمة العيش. لكن قوى الشر من الطغمة العسكرية ستعتقل ابنه وستغيبه في زنزانة الاختطاف عقابا له وتطهيرا. ويبقى الأب مكتوف الأيدي لايستطيع أن يفعل شيئا. ستموت زوجته من الحسرة ويبقى وحيدا يتلذذ بالخيبة والألم واليأس . يتخيل الانتصارات الدونكيشوتية والبطولات على مستوى التخييل واللاشعور . ويعبر كل هذا عن عجزه وفشله في تغيير واقعه واسترداد ابنه وحقه في الأرض الذي ضاع منه اغتصابا من قبل الحاج التهامي.

وتضم الرواية نماذج من الشخصيات، يمكن أن نذكرمنها:

١-**شخصيات عسكرية متسلطة**: الجنرال وزبانيته والمخبرون...

٢-**شخصيات إقطاعية منافقة**: الحاج التهامي...

٣-**شخصيات مناضلة ومكافحة**: الابن، ضحايا الاختطاف

٤-**شخصيات إشكالية**: الروداني ...

٥-**شخصيات مقهورة**: الزوجة ، أخ الروداني ، الفقراء من الشعب المغربي، أسر الضحايا...

تصور الرواية صراع الشخصيات المقهورة ضد شطط السلطة وقهرها العسكري رغبة في تحقيق الحرية والعدالة والديمقراطية واسترجاع المفقودين وفك سراح الأسرى وضحايا الاعتقال والظلم.

ويمكن رسم الخطاطة العاملية على النحو التالي:

المرسل إليه: المغاربة	المرسل: الحرية والعدالة والديمقراطية
الموضوع: استرجاع الابن و الأرض	الذات: الروداني
المعاكس: الحاج التهامي والجنرال وطغمته العسكرية	المساعد: الأصدقاء وتجربته في جيش التحرير وإيمانه بالوطنية

وهكذا ،تطفح الرواية بشخصيات متسلطة مستبدة وإقطاعية متعاونة مع النظام الحاكم المطلق همها التسلطن والتحكم في رقاب الآخرين عن طريق التنكيل بهم وتعذيبهم واستغلالهم والسيطرة على ممتلكاتهم.وفي المقابل شخصيات إشكالية تعاني وتحاول أن تثبت وجودها العابث في واقع منحط رديء.

٣- **الفضاء الروائي**:

نقصد بالفضاء الروائي[١] الإطار الذي يحتوي الحبكة السردية وينظمها إيقاعيا ومكانيا. وإذا كان علماء الطبيعة في القرنين السابع والثامن عشر يفصلون بين المكان والزمان فإن النظرية النسبية التي ظهرت في منتصف القرن التاسع عشر كانت تدمجهما في وحدة تامة ومترابطة تسمى الكرونوطب أو الزمكان.[٢]
إن الفضاءات التي تعج بها الرواية هي فضاءات العتبة التي تحدث عنها ميخائيل باختين، وهي فضاءات الأزمات والمواقف المشحونة بالتوتر. إنها

[١] - انظر د. جميل حمداوي: (مفهوم الفضاء في الرواية العربية)، **مجلة الكويت**، العدد ١٤٣، ١٩٩٥، ص: ٤٠؛

[٢] - انظر، منيب البوريمي: **الفضاء الروائي في الرواية المغربية الحديثة**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية رقم ٥٢، جامعة محمد الأول، وجدة؛ ط١، ٢٠٠١؛

فضاءات الاعتقال والصراعات النفسية . أي أن فضاءات العتبة هي فضاءات وسيطية تتوسط الفضاءات الحميمية والفضاءات المنغلقة.
من الفضاءات المنغلقة التي تؤشر عليها الرواية نستحضر السجون والزنازن والمعتقلات والمستشفيات وأماكن التعذيب والسلخ . وهذه الفضاءات تتسم بالترهيب والتنكيل والإرهاب حتى يصبح الإنسان في هذه الفضاءات حشرات تطأها الحيوانات المتوحشة التي تقتات باللحوم البشرية وضحايا الاختطاف. إن الفضاءات المنغلقة فضاءات للتصفية والتطهير والتخدير كالجحيم الناري. ويمكن أن ندرج الرواية ضمن أدب السجون لوجود الاعتقال والتعذيب :"يحكي أحدهم:
لقد كان اختطافا شنيعا بأبشع مظاهره. داهموني في الليل وكتفوني ورموا بي في سيارة، مباشرة إلى سجن تازمامارت ...كنا في زنزانة ، مترين ونصف على مترين ونصف. لانرى النور. حياتنا كلها ظلام... إن هناك من أصيب بالجنون أو فقد بصره". [1]
تجسد لنا هذه الصورة الروائية خطورة معتقل تازمامارت الذي يعتبر من أخطر المعتقلات في المغرب لموقعه البعيد والمنعزل عن الناس والأمكنة الأخرى ،وكان يضم المعتقلين السياسيين والمثقفين المعارضين للحكم الملكي والمشاركين في الانقلابات العسكرية قصد الإطاحة بالنظام الحاكم. وتصف لنا الصورة الفضائية مدى ضيق هذا المعتقل والجحيم الذي يعانيه المعتقلون داخله بسبب انعدام الشروط الإنسانية وعدم احترام حقوق السجناء. ويصبح هذا السجن وسيلة للجنون والعمى بسبب التعذيب وانعدام الرؤية داخل هذا الفضاء المغلق المظلم.
وتشكل الشوارع والساحات **فضاءات العتبة**[2] لوجود المخبرين والجواسيس الذين يخدمون الجنرال العسكري وطغمته الغاشمة وزبانيته القساة. وقد تحولوا عند الروداني إلى حيوانات ممسوخة كالكلاب والخنازير والضباع لاهم لهم سوى اختطاف الأبرياء واعتقال المناضلين ومراقبة أنفاس الناس والتنصت على كلامهم وحواراتهم وترصد الدكاكين لشم رائحة السياسة وقاموسها المسكوك: "انتبه إلى عدم وجود المارة . أيكون بفعل وجود الخنازير أم بسبب مذكرة جديدة للمنع؟ استكثروا الفرجة على السابلة.

---
[1]- الرواية نفسها، ص: ٦١؛
[2]- انظر محمد منيب البوريمي: **الفضاء الروائي في الرواية المغربية الحديثة** ، ص: ١٩٠؛

التفرج على الخنازير، لالشيء سوى أنها محسوبة عليهم . قد يكون أحدهم رآه،فأحجم المارة عن المرور، بحيث انتشر الخبر بوجود خنزير في الشارع العام. خافوا من رجمه بالأحجار. سيتم التراشق بالحجارة. ومن كان بيته من زجاج فليبتعد. لاشيء مثل المواجهة. فحرام أن يستمر المرء في ماهو فيه."[١]

فهذا نموذج صادق عن أزمة فضاء العتبة الذي يتميزبالمسخ والتشويه وانحطاط الإنسان. فالمخبرون في دولة الاستبداد يتحولون إلى حيوانات تنهش في اللحوم الآدمية وتمتص دماء البشرمما تستوجب ردود فعل مضادة من محبي الحرية وعشاق العدالة والديمقراطية.

ويشكل المنزل فضاء حميميا دافئا لكن هذا الفضاء يتحول في هذه الرواية السياسية إلى فضاء العبث والانتظار والخيبة والملل واليأس. إنه فضاء وجودي قاتم يحيل على الموت والانتحار يذكر الروداني بالاختطاف والرغبة في الانتقام من الأعداء:" عندما وقف وسط المنزل هذا الصباح كان قد انتابه إحساس بدنو أجله. وما يراه في أحلامه يؤكد ذلك . وعليه أن يحسم في الأمر. لكنه في حلمه يتصدى لكل شيء بخفة وحيوية، بحيث يرد الصاع صاعين. لكن عندما يستيقظ لايكاد يتيقن بوجود جذور روحه في الجسد إلا بصعوبة. يأخذ منه ذلك وقتا يزداد ويتضاعف مع مرور الزمن... كأنه كان يضرب في زاوية ما من روحه. ويشتد النبض القوي في الصدغ ثم يصيح:

أأصبح فقدان الأبناء شيئا عاديا في هذه الأيام؟!"[٢]

كما أن هناك تقابلا بين فضاءين: فضاء البادية الذي يتسم بدوره بالظلم حيث تغتصب أراضي الضعفاء والفقراء والبسطاء من قبل الإقطاعيين (الحاج التهامي) المهادنين للاستعمار والمتحالفين مع الجنرال الطاغي و القواد والمخزن ورجال السلطة الموالين للطغمة العسكرية. وفي المقابل نجد فضاء المدينة بظلمها السياسي والعسكري وبسجونها وزنازن الاختطاف والاعتقال.

إن الفضاء الروائي في هذا العمل " مثل كل فضاء فني، يبني أساسا في تجربة جمالية، بما يعنيه ذلك من بعد وانزياح عن مجموع المعطيات الحسية

---

[١] - نفسه، ص: ٥٣؛

[٢] - نفسه، ص:٢٩؛

المباشرة، أي أن مجاله هو حقل الذاكرة والمتخيل. لكنه مع هذا البعد عن الواقع الفيزيائي يظل متصلا- في كل الأحوال- ببنية تاريخ التجربة الأدبية والذاتية للكاتب."[1]

وعلى المستوى الزمني، فهذه الرواية يمكن موقعتها في فترة مغرب ما بعد الاستقلال أي في فترة الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين حيث كان السيطرة للطغمة العسكرية المستبدة التي كانت تخدم النظام الحاكم ولاسيما في فترة الجنرال أفقير الذي كان يتتبع المناضلين والمثقفين واليساربالاعتقال والاختطاف والتنكيل والقهر والقمع والتفقير والتجويع:" بدأت سلسلة من الأرقام تتراقص أمام عينيه ٦٣- ٦٥- ٦٩- ٧٠-٧١- ٧٢- ٧٣- ٨١- ٨٢ مصحوبة بالاعتقالات والمحاكمات .ولم يكن في استطاعته التعليق."[2]

وخير شاهد يعبر عن الفترة الأفقيرية البشعة التي حولت المغرب إلى جحيم ومسلخ بشري يذوب فيه الإنسان يصير رمادا وهباء:" لكن متى؟ثم من أين أتى كل هذا كل هذا الفساد؟ " ماذا يمكن أن نقول عن تزمامرت. عن مجزرة الدارالبيضاء. عن مجزرة الريف. عن وزيرداخلية بورقة بيضاء في جيبه ، حاكما بأمره، اسمه مقترن **بالفقر والقهر**؟" يتذكر أنه قرأ هذا في جريدة وطنية."[3]

وإذاكان **زمن القصة** هو مغرب القمع وانتهاك حقوق الإنسان، فإن **زمن الكتابة** هو ٢٠٠٠م . أي هناك فترة طويلة ممتدة بين زمن الأحداث وزمن الكتابة؛ مما يجعلنا نتساءل : لماذا لم يكتب الكاتب تلك الأحداث كما هي طازجة وآنية؟ ولماذا تركها حتى مرمنها عشرون سنة؟ هل هو خوف من رداءة الواقع وقساوة النظام الحاكم أم هو تعبير عن انعدام حقوق الإنسان وانتهاك حرية التعبير في المغرب؟ ويمكن القول: إن هذه الرواية لم يستطع الكاتب كتابتها إلا بعد توقيع المغرب على مواثيق حقوق الإنسان ولجوء النظام الحاكم إلى سياسة الإنصاف والمصالحة.

أما **زمن القراءة**، فيختلف من قارىء إلى آخر، فكلما تغير الزمن اختلفت القراءة واختلف معها التأويل حسب اختلاف القراء والأزمنة والأمكنة.

---

[1]- حسن نجمي: **شعرية الفضاء**، المركز الثقافي العربي ، الدارالبيضاء،ط١، ٢٠٠٠، ص:٤٧؛

[2]- نفسه، ص: ٦٦؛

[3]- نفسه، ص: ٧٠؛

٣- مكونات الخطاب السردي في الروايةك

١- الرؤيـــة السردية:

الرؤية السردية التي تسمى بالمنظور أو زاوية النظر أو الضمير السردي من أهم المكونات التي يستند إليها الخطاب الروائي والقصصي. ولقد اهتمت الشعرية كثيرا بالمنظور السردي مع **جان بويون** و**تودوروف** و**جيرار جنيت**...[١] لأن الرؤية مثل الكاميرا الإخراجية أو المنظور في مجال التشكيل الفني لكونها تنقل لنا الشخصيات من نواح عدة : من الخارج أو من الداخل أو من الخلف أو من الأعلى.

وتتبني رواية عمروالقاضي رائحة الزمن الميت على الرؤية من الخلف أو الرؤية من الأعلى كما عند بويون أو كما يسميها جيرار جنيت التبئير من درجة الصفر. و تعتمد هذه الرؤية على الضمير الغائب والمعرفة الكلية التي تستقصي الجوانب الداخلية النفسية والمعطى الخارجي ولاسيما الفزيولوجي أو المظهري للظواهر أو الأشياء أو الشخصيات. كما يختفي السارد في النص وراء ضمير الغائب ويلتزم الحياد والموضوعية أي لا يشارك الشخصيات في لعبة الأحداث أو السرد . ولكن هذا السارد يعد مثل الإله الخفي كما كان يقول فلوبير لأنه يدخل المنازل بدون استئذان، يفتح الأبواب والنوافذ ويزيل السقوف لينقل كل ما يتعلق بالقصة والشخصيات . ويدخل كذلك على أعماق النفسيات ويستبطن الذوات ويكشف العقد والنوايا. إنه متطفل كبير ويتدخل فيما لايعنيه، ولايكتفي بما هو خارجي.

وعليه، فعمروالقاضي ينقل لنا الفترة الأفقيرية من زاوية خلفية موضوعية حيث ترك الشخصيات(الروداني وزوجته والحاج التهامي والأعداء...) تواجه مصيرها الوجودي والتخييلي. ولكن على الرغم من هذه الحيادية يتدخل الكاتب أو الراوي عن طريق التعليق والتقويم الذاتي واستعمال الصفات التقييمية:" الخنازير- الخنفساء- الكلاب- الضبع- الأعداء...". ومن الأدلة على الرؤية من الخلف هذا السرد الخارجي والداخلي النفسي:" ها هو يستيقظ في هذا الصباح

---

[١]- للتوسع أكثر: انظر د. سعيد يقطين: **تحليل الخطاب الروائي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط١ ، ١٩٨٩ ، صص:٢٨٣-٣١٣؛

الوسخ الأغبر، منقبض النفس، ضعيف الرؤية. غبش حزين غلف ما يحيط به. وكلما تذكر الحلم ، يعزم على فعل شيء ما قبل أن يصاب بالعجز. فالإنسان يشيخ من الداخل ، وليس من الخارج . آه، لو يعلم مصدر هذا الانقباض الحاد! لاشك أن غموض الرؤية ترجع إلى نوعية الحلم الذي كان يتدلى من السقف. لكن كيف يعلل حدة ما اعتراه الآن؟ الأنه انتقل من حلم إلى واقع ؟ واقع محاط بالأعداء، من لحم ودم؟ ألأنه انتقل من حلم إلى واقع ؟ واقع محاط بالأعداء، من لحم ودم؟ آه، لولا تلك الابتسامات لأناس مسوخ،تحدث ضجيجا ، لتسترعي انتباهه، تلفت نحوه، تبتسم في وجهه بأنيابها اللامعة، لكنها تظل وسخة. فيها بقايا من لحم البشر. لم يكن في مقدوره تحمل ذلك."[1]

في هذا المقطع السردي يختفي الكاتب وراء ضمير الغياب وينقل الأحداث من زاوية متوارية كلية تقوم على الوصف الخارجي واستبطان ماهو نفسي. ويبين هذا مدى المعرفة المطلقة التي يملكها الراوي في سرده. إن الكاتب يعكس الأحوال النفسية لشخصية ويحدد أوصافها الخارجية من زاوية خلفية حيث يبتعد الراوي عن الشخصية في نفس الوقت التي يقترب منها لنقلها وتحليلها والتعليق عليها : أغبر- وسخة- مسوخ.

ويقوم السارد في هذه الرواية بعدة وظائف منها وظيفة السرد وذكر الأحداث ووظيفة التنسيق بين الشخصيات وتوجيه دفة الأحكام كأنه مخرج يخرج نصا دراميا أو ركحيا . كما تحضر الوظيفة الإيديولوجية في إدانة الفترة الأفقيرية ونقد ما ارتكبته الطغمة العسكرية في حق الشعب المغربي ولكن من زاوية إيديولوجية ماركسية اشتراكية يسارية تحتاج إلى نقد وقحص لمسلماتها وتطلعاتها وآفاقها. كما تحضر الوظيفة الانطباعية من خلال التعابير الانفعالية واستبطان المشاعر الداخلية الذاتية للشخصيات الروائية والتي صاغها الكاتب بالسلوب غير المباشر الحر أو بطريقة المنولوج أو المناجاة الداخلية. كما ثمة وظائف أخرى كالوظيفة التبليغية والتأثيرية ووظيفة التعليق والتقويم التي تبرز بكل جلاء ووضوح في استعمال ألفاظ الوصف والقاموس الغرائبي القائم على المسخ ناهيك عن خطاب القدح والهجاء والتعيير الكاريكاتوري .

---

[1] - نفسه، ص: ٢٦؛

٢- بنية الزمن السردي:

يعد الزمن من أهم مكونات الخطاب السردي. ولدراسته لابد من التركيز على الترتيب الزمني والمدة الإيقاعية والتواتر.[١]
إن بنية الزمن في رواية **رائحة الزمن الميت** قائمة على تداخل الأزمنة(الماضي والحاضر والمستقبل) والأمكنة(المنزل- الدكان- الساحة- السجن- البادية...) حيث يستحضرها الكاتب تتابعا وتقاطعا وهبوطا وصعودا وفي شكل أحلام واستنطاق للذاكرة المهووسة:"لا يدري كم مر من الوقت على هذا الحلم . فزوجته رحلت منذ مدة. ثم إن الزمن عنده لم يأخذ مجراه الطبيعي. فالزمن تلكأ عنده. زمن ماقبل الاستقلال، وزمن الاستقلال الذي لم يدم،وزمن اختطاف الابن. هكذا يختصر الروداني عمره. الزوجة رحلت دون رؤية ابنها، وكانت تصر على أنهم قتلوه . كان إحساسها يقول بأنه قتل،وطالما كررت أمام الجميع أن هاجسا داخليا يقول لها: إنه مات."[٢]
إذا، فزمن الرواية ليس كرونولوجيا تعاقبيا مثل الروايات الكلاسيكية، بل هو زمن متقطع يتداخل فيه جميع الأزمنة بسبب تداخل الوعي واللاوعي ، الواقع والحلم ، الذاكرة والحاضر. وبهذا تذكرنا الرواية بتيار الوعي كما عند جيمس جويس وفرجينيا وولف ودون باسوس وهيمنغواي ومارسيل بروست.
وعلى مستوى الترتيب الزمني يمكن الحديث عن نوعين من الانحرافات الإيقاعية: الاسترجاع والاستباق. ومن المعلوم أن دراسة الترتيب الزمني في السرد يرتكز على" المقارنة بين ترتيب الأحداث في النص القصصي وترتيب تتابع هذه الأحداث في الحكاية. وهذا النوع من التحليل مفيد جدا خاصة إن وقع تطبيقه على الرواية المعاصرة التي يبلبل فيها المؤلف عن قصد المرجع الزمني منظما نصه القصصي لاحسب تسلسل أحداث الحكاية بل بالاعتماد على تصور جمالي أو مذهبي يجعله يتصرف في تنظيم هذه الأحداث في نطاق نصه القصصي."[٣]

---

[١]- انظر، تزفيطان تودوروف: **الشعرية**، ترجمة : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دارتوبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١٩٨٧،٤٧،١؛

[٢]- نفسه، ص: ٢٥؛

[٣]- سمير المرزوقي وجميل شاكر: **مدخل إلى نظرية القصة**، الدار التونسية للنشر،ط ١٩٨٥،١، ص:٧٩؛

ونضيف كذلك :" أن هذا التنافر القائم بين ترتيب أحداث الحكاية وترتيبها في النص القصصي وإن كان شديد البروز في النصوص القصصية المعاصرة حيث أصبح شبه عادة متواترة في التأليف فهو لايغيب كذلك حتى في النصوص القصصية القديمة كتابية أم شفاهية ويعني هذا أنه خاصية أساسية للواقع القصصي."[1]

ويعد **الاسترجاع أو اللاحقة** من عناصر المفارقة الزمنية، إذ إن اللاحقة:" عملية سردية تتمثل في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد وتسمى كذلك هذه العملية الاستذكار."[2] ومن أمثلته في الرواية عندما يسترجع الروداني قضية الأرض وهو ذاهب مع زوجته للقاء ابنهما المختطف :" ألح عليه أخوه أن يذهب معه إلى البادية؛ فجميع محاولاته باءت بالفشل. فالحاج التهامي قد تمادى في طغيانه، ولم يعبأ بأحد. فقد ضم جزءا من أرضهم ظلما وعدوانا. يستمع الروداني إلى أخيه. فالتهامي قد تمادى في ظلمه. تظل الجملة تطن في أذنيه. ثم كان يربت على كتف أخيه ، ويقول في هدوء:

- ألا ترى مانحن فيه الآن؟ إن مقاومة الا ستعمار هي الأهم . أمهلني حتى نسوي مصيرنا. فمشكلة جزء من الأرض سهلة. فأنا أعرف كيف أتصرف معه. أرجوك أمهلني بعض الوقت.

أمهله، وكان الاستقلال ، فذهب إلى البادية. حاول الاتصال بالحاج التهامي . تهرب منه، ولم يلتق به إلا بصعوبة . سأل عنه في داره، وتربص له مستغلا تجربته في جيش التحرير.وبعد تسويفات وعده بأن يأخذ الأمر بجدية، ويراجع الحدود. فقد كان يكلف أنصاره بتغيير حدود الأرض، مهددا كل من يعترض على ذلك. ارتاح لوعده ،وأوصى أخاه بأن يتابع القضية. وعاد إلى المدينة لتأخذه نشوة الاحتفالات بالاستقلال.

تقام السرادقات في كل مكان من المدينة. يمنع المرور بشوارع معينة. تقدم الحلويات والكسكس لمن شاء، ثم تلقى الخطب ، كانت حقيقية، صادرة عن وطنيين حقيقيين. وكان المواطن ينتظر الغد الزاهر بشوق. لكن سرعان ماانتشر القمع وامتد حتى البادية . تمت تصفية حسابات. لقد اختلق الخونة قضايا وروجوا لها. افتعلوا حوادث ليقمعوا ويتمكنوا.

---

[1] - نفس المرجع، ص:٧٩-٨٠؛

[2] - نفسه، ص: ٨٠؛

تذكر الروداني هذا ولم يعد يدري من أي نقطة يبدأ ندمه؟".[1]
يبين لنا هذا المقطع البطل الإشكالي(الروداني)وهو يتجه مع زوجته نحو زيارة فلذة كبدهما بعد أن تم اختطافه من قبل الطغمة العسكرية وهما يجتازان أزقة المدينة ودروبها. وأثناء ذلك يسترجع قصته مع الحاج التهامي الذي اغتصب منه أرضه. وهذا الاسترجاع عبارة عن تذكر خارجي بعيد. ويمكن القول كذلك أن رواية رائحة الزمن الميت هي رواية استرجاعية بامتياز يختلط فيها الفلاش باك والزمن النفسي المنولوجي .
أما **استشراف المستقبل** فهو عبارة عن" عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أوالإشارة إليه مسبقا وهذه العملية تسمى في النقد التقليدي بسبق الأحداث" [2] كما في المقطع التالي حيث يستشرف اللحظة التي سيزور فيها الطبيب لكي يداويه من أمراضه النفسية وأدوائه الداخلية المرتبطة بفقد ابنه:" هل هو مريض؟ لماذا لايعرض نفسه على الطبيب؟ لكن أي طبيب يصلح لما هو فيه؟ قد يصعد إلى سرير الفحص . يتمدد وينتظر متى يسأله الطبيب عن مرضه؟ لن يخفي عنه أي شيء. في غرفة طليت بالجير الأبيض الخالص...
أنا أيها الطبيب أعاني من فقدان ابني . وقد يجيبه الطبيب ببرودة دم: لست الوحيد الذي فقد ابنه. فيضطر إلى التفسيروالتوضيح: لقد أخذوه فجرا. والغريب أنني لم أفعل شيئا...
لم يسبق لأحد أن مات وعاد. أي شبه بين الطبيب وعزرائيل؟ آه لو يعرف ماذا يفعل ابنه الآن ، ومع من يكون. في العيادة تختفي الألوان في الحجرة...هكذا يتصور الأمر. لذلك فهو لم يزر أي طبيب".[3]
وكما يتراوح إيقاع الرواية بين البطء والسرعة معتمدا في ذلك على أربع حركات سردية وهي: الوقفة والحذف والمشهد والمجمل. فالمجمل هو "السرد في بضع فقرات أوبضع صفحات لعدة أيام او شهور او سنوات من الوجود ، دون تفاصيل أعمال أو أقوال"[4] كما في المقطع التالي:" بدأت

---

[1]- الرواية، ص: ١٢-١٣؛
[2]- سمير المرزوقي وجميل شاكر: **مدخل إلى نظرية القصة** ،ص:٨٠؛
[3]- الرواية ، نفسها، ص: ٣٨؛
[4]- جيرار جنيت: **خطاب الحكاية**، ترجمة :محمد معتصم وآخرون،مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦،ص:١٠٩؛

سلسلة من الأرقام تتراقص أمام عينيه٦٣-٦٥-٦٩-٧٠-٧١-٧٢-٧٣-٨١-٨٢ مصحوبة بالاعتقالات والمحاكمات. ولم يكن في استطاعته التعليق."[١]
ويقوم الحذف بدور تسريعي للزمن مثل المجمل وهو:" تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة ، طويلة أو قصيرة، من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث".[٢] ومن أمثلة الحذف داخل الرواية نجد:" لايدري كم مر من الوقت على هذا الحلم. فزوجته رحلت منذ مدة. ثم إن الزمن عنده لم يأخذ مجراه الطبيعي. فالزمن تلكأ عنده. زمن ماقبل الاستقلال، وزمن الاستقلال الذي لم يدم، وزمن اختطاف الابن. هكذا يختصر الروداني عمره. الزوجة رحلت دون رؤية ابنها، وكانت تصر على أنهم قتلوه. كان إحساسها يقول بأنه قتل، وطالما كررت أمام الجميع أن هاجسا داخليا يقول لها إنه مات."[٣]
أما المشهد فهو عبارة عن نص حواري درامي يعطل السرد ويوقف البنية الزمنية من السير والتعاقب أو هو: " المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد. إن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث الاستغراق."[٤] كما في مشهد الأطفال الذي أوقف سير السرد بشكل موجز ونسبي أثناء عبور الروداني لدروب المدينة وشوارعها للوصول في أقرب وقت لزيارة ابنهما المختطف مما جعل مشهد الأطفال وهم يلعبون الأب والزوجة يتوقفان لتأمل المشهد البريء، مشهد الأطفال وهم يركضون.[٥]
وإذا كان المشهد مقطعا دراميا يوقف السرد فإن الوقفة عبارة عن مقطع وصفي يساهم بدوره في توقيف إيقاع الزمن وتعطيله، ومن نماذجه في الرواية وصف السارد للساحة أثناء ذهاب الروداني بمعية زوجته لرؤية ابنهما المختطف وهما يعبران دروب المدينة وأزقتها:" إنها الساحة. أرض مستوية، ولابد لها من سماء.

---

[١]- الرواية، ص:٦٦؛
[٢]- حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط ١ ، ١٩٩٦، ص:١٥٦؛
[٣]- الرواية، نفسها، ص: ٢٥؛
[٤]- د. حميد لحمداني: **بنية النص السردي**: المركز الثقافي العربين الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١، ص:٧٨؛
[٥]- الرواية ،نفسها، ص: ١٣-١٤؛

صدما لوجود مثل تلك الساحة . في الساحة صفوف من القردة، للتدريب على تطبيق البرنامج الرسمي. اكتفينا بالتحديق المتبادل فقط دون النبس ببنت شفة.الكلمة تحرن في بلعوميهما لترسب المرارة في حلقيهما. ثم إنهما تعودا على الصدمات، فلتكن الساحة طويلة أو عريضة، فهناك ماهو أهم. إنه الابن، ولولاه لما خرجا من المنزل. فلتكن الساحة ضيقة أو واسعة. لا. إنها واسعة، رحبة مثل البحر. الساحة على شكل حلبة، تصلح لكل شيء، للمبارزة أو الرقص. وقد تصلح بعد إدخال تعديل بسيط للإعدام".[١]

وإذا انتقلنا إلى التواتر الزمني، فهو " مجموع علاقات التكرار بين النص والحكاية. وبصفة موجزة ونظرية من الممكن أن نفترض أن النص القصصي **يروي مرة واحدة** ما **حدث مرة واحدة** أو **أكثر من مرة ماحدث أكثر من مرة** أو **أكثر من مرة** ما **حدث مرة واحدة** أو **مرة واحدة ماحدث أكثر من مرة."**[٢]

فالتواتر المفرد هو أن يروى مرة واحدة ماحدث مرة واحدة أو ان يروي أكثر من مرة ماحدث أكثر من مرة. أما **التواتر التكراري** فأن يروي أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة. أما **التواتر المؤلف** فهو أن يروى مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة.[٣] ونبرز ذلك في جدول توضيحي:

التواتر	تعريفه	المثال من الرواية
المفرد- أ-	أن يروى مرة واحدة ما حدث مرة واحدة	حرنت الزوجة كفرس جموح. ص :٨.
المفرد- ب-	أن يروى أكثر من مرة ماحدث أكثر من مرة	حادث الاختطاف وتعذيب الأسرى روي

[١]- نفسه، ص: ٩؛

[٢]- سمير المرزوقي وجميل شاكر: **مدخل إلى نظرية القصة**، ص: ٨٦؛

[٣]- نفس المرجع السابق،صص: ٨٦-٨٨؛

		أكثر من مرة ومن شخصيات مختلفة سواء في الدكان أم في البيت أم في الساحة أم في الشارع.
التكراري	أن يروى أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة	" **أأصبح فقدان الأبناء شيئا عاديا**" ص:٣٥ كرر هذا الحدث الواحد مرات عدة في الرواية حتى أصبح لازمة إيقاعية روائية.
المؤلف	أن يروى مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة	" في المدة الأخيرة نظم أخوه زياراته،وكانت شهرية" ص:١٩

٣- بنية الوصف:

بما أن رواية رواية **رائحة الزمن الميت** رواية نفسية سيكولوجية تعتمد على الهذيان واللاشعور والإسقاطات الذاتية ، فإن الوصف في الرواية قليل وموجز ومكثف صياغة وأسلوبا. أي أننا لا نجد تلك الوقفات الوصفية التي كنا نراها لدى الواقعيين الغربيين أمثال: بلزاك وفلوبير وستاندال وزولا... أو عند الروائيين العرب: نجيب محفوظ وعبد الرحمن الشرقاوي ومبارك

ربيع وعبد الكريم غلاب... وهذا الإيجاز الوصفي جعلنا ندرج الرواية ضمن الروايات الجديدة ذات المنحى المنولوجي التي تقلص من المساحة الوصفية مثل : رواية أوراق لعبد الله العروي.[١]

ومن الصور الوصفية صورة الفضاء الموجزة القائمة على الأوصاف والتشبيهات والاستعارات والتخيلات الواهمة:" كانت السماء على شكل أقواس الأولياء، مهما ارتفعت فإنك تنحني لكي لا تمسك براسك. قوس يليه قوس. وكان على الداخل أن ينحني، وإلا تساقطت الأقواس. هذا ما أحسا به. ولم تكن بالمكان لا أقواس ولابنيان، فهما يطآن أرضا سويت على عجل. وهذا كل ما في الأمر. وقد يحدث هذا إذا صدرت التعليمات. إنها الساحة. أرض مستوية، ولابد لها من سماء."[٢]

كما تصبح الصورة الوصفية أكثر إيجازا واختصارا كوصف الروداني لزوجته:" مازالا يقطعان الساحة. لاحظ الزوج تضخم النصف العلوي لزوجه مع نحولة مخيفة للجزء السفلي من جسدها. تبدوكثور هائج. تساءل عن سر التبدل الذي طرأ عليها."[٣] وقد يستخدم الكاتب في وصفه شعرية التوازي عن طريق التتابع والمطابقة والتجانس الصوتي والتشخيص الاستعاري والمجازي كما في هذا المقطع:" الزوجة هي الحمامة . مقبلة. مدبرة. خاصمت الطول والقصر، فبقيت قامتها تناسب قسمات وجهها. وبمجرد أن رآها الروداني فطن لسحرها، وتشبث بها. ينابيع رقة وفيض من الأحاسيس. سكنتها الرزانة قبل موعدها. مغربية. هكذا كانت تلخص اصلها ونسبها."[٤]

تقوم هذه الصورة الوصفية على شعرية التوازن اللفظي والصوتي والتضادي. فالرواية " تحفل بشعرية يشعلها التناقض والمفارقة. وشعرية التضاد لاتنبثق من تعارض العناصر الصغرى في الجملة، الكلمة، مثلا. بل هو تضاد المناخات والأجواء في النص، الانتقال المفاجىء الماكر بين حالتين لاتنتميان على وضع روحي أو مزاجي واحد. يتم الانتقال ، في هذا النمط من التصادم، من اللذة إلى الصحو، ومن الحلم إلى الشتيمة"[٥].

---

[١]- انظر رواية عبد الله العروي: **أوراق**، المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء، ط١، ١٩٨٩؛

[٢]- انظر رواية: **رائحة الزمن الميت**، ص:٨-٩؛

[٣]- نفسه، ص:١٠؛

[٤]- نفسه، ص: ٢٥؛

[٥]- علي جعفر العلاق: (شعرية الرواية)، **علامات**، ج ٢٣، م٦ ، مارس ١٩٩٧،ص:١٣٠-١٣١؛

إذا، فالوصف في هذه الرواية من سماته : الإيجاز والتركيز والاقتصاد اللغوي والتشخيص البلاغي والسخرية والمفارقة وشعرية التوازي والتضاد.

٤ـ الصياغة الأسلوبية:

تستند رواية عمروالقاضي " **رائحة الزمن الميت**" إلى تنويع الأساليب كاستخدام الأسلوب غير المباشر أو السرد واستعمال الحوار والمنولوج أو المناجاة دون أن ننسى الأسلوب غير المباشر الحر الذي يطغى على الرواية حيث يتداخل فيها كلام الشخصية وكلام السارد . فلا نعرف حدود كل واحد منهما مما يجعل الرواية خطابا منولوجيا يعتمد على الهذيان والاستذكار والاسترجاع والبوح والنقد الذاتي واللوم وإظهار التمزق النفسي والصراع الداخلي واستنطاق الذات عن طريق التأمل الذهني والتذويت والاعتراف .
وكل هذه الخصائص تجعل من الرواية نصا يشبه إلى حد كبير تيار الوعي أو الرواية الجديدة المنولوجية التي كتبها جيمس جويس وفيرجينيا وولف وكافكا ومارسيل بروست وهيمنغواي ودون باسوس .
هذ ولقد حول الأسلوب غير المباشر الحر الرواية إلى نص سيكولوجي منولوجي يقوم على التداعي والاستبطان النفسي والهذيان والخطاب الحلمي والصراع الشعوري واللاشعوري . ونورد مثالا لهذا الأسلوب الذي يطغى على النص:" منذ أن سمع أن بعض المختطفين نقلوا إلى المستشفى ....لكن أي مستشفى؟ حينذاك دخل في المنطقة المحايدة. لا نوم ولا يقظة. وتيقن بقرب حدوث شيء ما. كان يتخيل عيني ابنه ترقبانه، يقول ما أنت فاعل يا أبي؟ يكاد يجن فيمتنع عن كل شيء.[1]
في هذ المقطع السردي لانعرف من المتحدث : هل هو السارد أم الشخصية الرئيسة ألا وهي الروداني. ويعني هذا أن هذا الأسلوب يجمع بين السرد وكلام الشخصية . ويشكل بالتالي المنولوج الداخلي أو المناجاة الذهنية أو النفسية. وسنختار نموذجا آخر:"لا. إن المسألة تحتاج إلى تأكد. فأنت ترى إنسانا من الشرفة، من طابق علوي، تراه من فوق، فقد تكون الرؤية مغشوشة. الرؤية غير متكافئة لأنها من فوق. ومهما تكن دقيقة ومركزة، فلن

[1]ـ الرواية ، نفسها،ص:١٠٤

تصل على مستوى الرؤية وجها لوجه. لا. لو تحدث المواجهة، لكن مواجهة من؟ وأين؟ زبانية الجنرال الذين نثروا رماد الرعب في كل مكان. وكل هذا الخذلان الذي يطوق البلد. من يملك القدرة على رفع التحدي؟ ألم تتجرأ صحيفة بوصف الجميع بالأكباش؟ اليست على حق؟ على الأقل أنت كبش فداء.أتتكر هذا؟ وابنك، أليس من نسلك؟ يهز راسه موافقا على هذا الخاطر، لأنه هو نفسه في حاجة إلى من يقر له بما يعانيه. ولماذا كل هذا العياء. أيكون هدوء ما قبل العاصفة، باطنه ينبئه بحدوثها؟ لكن متى؟ هو نفسه لايعلم."[١]

وتمتاز لغة الكاتب بالتشخيص الذاتي والواقعي اعتمادا على سجلات لغوية مختلفة:(العربية الفصحى و الدارجة " كل منحوس منقوص"، " الهم إيلا قوى يضحك"، واللغة الأجنبية " الفركونيت") كما استند الكاتب إلى لغة تقريرية في كثير من الأحيان ولغة رمزية إيحائية: " انتبه إلى العدو الخنزير وقال في نفسه : شيء أهون من شيء ، العدو خنزير وأنا مازلت محتفظا بآدميتي . ألست الرابح في زمن أعز ما يطلب فيه أن يحتفظ الإنسان بإنسيته؟".[٢]

ولقد استعمل الكاتب صورا روائية بلاغية كصورة التشبيه:" حرنت الزوجة كفرس جموح"[٣] وصورة الاستعارة:"تحس بالمرارة في اقصى الحلق. يأخذها سيل من الحنان. يكاد يتفجر الصدر. تكسوها رغبة عارمة في ضم ابنها."[٤]كما يوظف صورة النقيضة القائمة على التضاد والطباق:" لقد قيل له إن ابنك ينتمي إلى مجموعة " الهدم"[٥] . ابتسم رغم هول الصدمة ، وقال معلقا على قول المسؤول: نعم إنها مجموعة " البناء".وإلى جانب الصورة الكنائية:" الجنرال،العدو، الحيوانات..." نجد الصورة الامتساخية القائمة على التعجيب والتغريب والمفارقة حيث يتحول الأعداء إلى كائنات ممسوخة بدون آدمية أو روج بشرية ماداموا متحجرين قساة لاهم لهم سوى تعذيب البشر واختطاف الأبرياء وجلد المثقفين المناضلين مهما اختلفت الإيديولوجيات والنظريات السياسية ؛ لأن في الاختلاف رحمة ومودة

---

[١]- نفسه،ص: ٣٦؛

[٢]- نفسه ،ص: ٥٤؛

[٣]- الرواية ، نفسها؛ ص:٨؛

[٤]- الرواية، ص: ٨؛

[٥]- نفسه، ص:١١؛

واستشارة. وهكذا نجد الشخصيات العدائية للروداني تتحول إلى كلاب وضباع وخنازير.... ليشوهها مسخا وسبا وانتقاما وتسفيها. أي ما لم يستطع فعله واقعيا قام به لاشعوريا ونفسيا وحلميا:" انتبه إلى ال انتبه إلى العدو الذي تحول من خنزير خانز إلى كلب مسعور، إلى ضبع نتن. هكذا الأعداء يحبون التشبه بالحيوانات ، يتحولون ببساطة. لهم قدرة على التشكل الحيواني. لا يهمهم أن تتعرى مؤخراتهم. أيكون العدو يتصورنا حيوانات؟".[١] ونورد صورة أخرى:" تحول العدو في رمشة عين إلى مسخ. تشكل من بقايا خنزير وكلب وضبع، كأنما أضيف كل واحد إلى الآخر، وكونوا جسدا واحدا."[٢]

وتزخر الرواية" بالإضافة إلى هذا التحول الكلي – الفانطاستيكي- العميق، لتحولات جزئية، تكون نسيجا متماسكا "[٣]

و هكذا،تتخذ الرواية طابعا رمزيا وإيحائيا قائما على السخرية والمفارقة والامتساخ وخطاب الحلم. ويستحضر الكاتب في روايته مستنسخات ثورية مثل : عبد الكريم الخطابي وبن بركة وغيفارا وبلعربي العلوي ومستنسخات عدائية مثل : أفقير. ويوظف الكاتب خطابات تناصية مثل : الخطاب الصوفي وخطاب التاريخ والأمثال العامية لإضفاء الواقعية والمحلية على الرواية علاوة على خطاب الإبداع مثل: (كن أو لاتكن لشكسبير، سلخ الجلد لمحمد برادة ، الوعي يجعل منا أناسا جبناء لهاملت...) وخطاب الإعلام(توظيف قصاصات إخبارية شاهدة على المرحلة....)، وخطاب السياسة...".[٤]

ويبدو لنا، أن لغة الرواية وصياغتها الفنية جعلت الرواية تنتمي إلى روايات تيار الوعي المنبنية على المنولوجية واللاوعي والاستبطان النفسي والذهني ، كما جعلتها اللغة التقريرية المباشرة في كثير من الأحيان تندرج ضمن الروايات السياسية أو روايات الأطروحةأوكأنها وثيقة تاريخية لمرحلة سياسية متعفنة إيديولوجيا وديماغوجيا.

---

[١]- نفسه، ص: ٥٩؛

[٢]- نفسه، ص: ٦٢؛

[٣]- أحمد اليبوري: **دينامية النص الروائي**، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط١ ، ١٩٩٣، ص:١٢١؛

[٤]- انظر د. جميل حمداوي: **مسارات الرواية** المغربية الصادرة بالجهة الشرقية، كتاب مرقون على الكومبيوتر ينتظر الطبع النشر، ص:٩٢؛

ونخلص مما سبق من هذه الدراسة المتواضعة الوجيزة أن رواية عمروالقاضي:**" رائحة للزمن الميت"** رواية جديدة تمتح مقوماتها الفنية والجمالية من رواية تيار الوعي أو الرواية المنولوجية أو الرواية الجديدة الفرنسية. ويعني هذا أن الرواية تسير في منحى حداثي تجريبي يجرب فيها صاحبها مجموعة من التقنيات السردية والكتابة الروائية. ومن مظاهر الحداثة الروائية : تناول قضية سياسية وهي قضية اختطاف المناضلين والمثقفين وتصوير انتهاك حقوق الإنسان ومصادرة الحريات في مغرب الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين. كما تتناول الرواية تيمة سيكولوجية وهي تيمة : الإخفاق والفشل والإحساس بالهزيمة والعبث واللاجدوى واليأس حتى تتحول الرواية إلى رواية وجودية تذكرنا بروايات سارتر وألبير كامو...

وتصبح شخصية الرواية الروداني شخصية إشكالية تتردد بين الذات والموضوع، وبين الواقع والنفس، والشعور واللاشعور...

أما من حيث الوصف، فيتسم بالإيجاز والاختصار والتدقيق والاقتصاد الكمي. أما الأفضية فهي أفضية روايات السجن السياسي : القائمة على العدائية والعتبة والتأزم الذاتي والموضوعي. وتتسم الأزمنة بالتداخل والمفارقة والشذوذ الفني. وإذا كان الكاتب قد بقي وفيا للرؤية من الخلف، فإن لغة الرواية غنية بالسجلات والمستنسخات التناصية. إنها لغة المفارقة والتضاد وشعرية التوازي والسخرية والخطاب الحلمي . أما أسلوبيا فقد استند الكاتب إلى الأسلوب غير المباشر الحر والمنولوج والحوار الداخلي والمناجاة النفسية القائمة على التمزق الذاتي والاستبطان الوجداني.

وبهذه اللمكونات والسمات الدلالية والتقنية ندرج الرواية ضمن النصوص التجريبية الحداثية. ولكن ما أحوجنا إلى نصوص روائية تأصيلية توظف تقنيات السرد العربي الموروث مع تحيين القضايا الثورية الجريئة التي ترتبط بالإنسان المعاصر؟!

٧- التخييل العجائبي والأسطوري في رواية الجرذان ليحيي بزغود

تعد رواية "**الجرذان**" ليحيى بزغود من الروايات العجائبية التي ترتكز على تيمة المسخ أو التحول. ومن ثم، فالعجائبي هو انتهاك القوى غير الطبيعية واللاعقلية لما هو مألوف ويومي وعادي في الواقع الإنساني، وبتعبير آخر، الفن العجائبي**Fantastique** انزياح عن قواعد العقل ونواميس الطبيعة وقوانين التجربة، وتخريبها عن قصد وعمد و ثورة على الواقع وإدانة له لبشاعته وغرابته.

وينبني كذلك على تداخل الواقع والخيال، وصراع العقل واللاعقل، والوعي واللاوعي، والشعور واللاشعور. ويعبر عن تحكم اللاعقل في حياتنا الفردية والجماعية وتسجيل الخلل الموجود في واقعنا وتأكيد غرابته ولا معقوليته وانحطاط إنسانه وتحوله إلى كائنات ممسوخة بسبب هيمنة الرذيلة على الفضيلة، أو قيم الغرائز والأهواء على صفاء السريرة ونقاء الروح.

وثمة نصوص عجائبية كثيرة في الغرب منها: **الحمار الذهبي** لأبوليوس،وأعمال كافكا، وبورخيس، وكورتازار، وهنري جيمس، وفيكتور هيجو، وموباسان ، وميريمي، وإدغار ألان بو...

ومن النصوص العربية: روايات سليم بركات وجمال الغيطاني... ومن الأعمال المغربية: نستحضر "**أحلام بقرة**" لمحمد الهرادي، و"**سماسرة السراب** لبنسالم حميش"، ورواية "**رائحة الزمن الميت**" لعمر والقاضي...

هذا، وتصور رواية **"الجرذان"** جزيرة بشرية فيها مخلوقات تتحول إلى جرذان وفئران بالليل، وبشر في النهار. وتعبث هذه الكائنات الغريبة في أرزاق الناس فسادا، وتتحكم في دواليب الدولة: تسييرا وتدبيرا.

ونجد ضمن هذه المخلوقات: القضاة والأئمة والعلماء وضباط الشرطة والمرابين ومسؤولي الإدارات ومكاتب الدولة... وتكشف الرواية نفاقهم ورياءهم وعبثهم ورجسهم ومجونهم. ويتحولون في هذه الرواية إلى كائنات ممسوخة مشوهة بأشكال غريبة ألصق بالحيوان منها إلى البشر، ويتخذون خاصيات الجرذان فيزيائيا وعضويا. ولا يهم هؤلاء الجرذان سوى تحقيق مآربهم، ونهب خيرات البلاد، واستغلال العباد، ونشر الجور والفساد. وهكذا قرر ثلاثة من الأصدقاء أن يعرفوا سر هؤلاء الجرذان وأسباب تحولهم ومآلهم. وهؤلاء هم: ابن البلد، وأبو غفلة، وابن الوضاح، وسيساعدهم أيوب المنسي بخرائط الجزيرة الممسوخة للبحث عن المغارة حيث بركة التعميد والتحول الجرذاني. وكان همهم الوحيد هو إنقاذ الجزيرة من الظلم والحيف والعطالة والكساد؛ وذلك بالقضاء على تلك الجرذان التي استنزفت خيرات الجزيرة، وعاثت فيها فسادا. حتى إن الأساطير التي يلوكها بشر الجزيرة ترجع الأزمات التي يعانون منها " إلى هذه المخلوقات الغريبة التي تعبث بكل شيء... تنقلب أيام الأزمات إلى كائنات بشرية؛ تأكل وتشرب وتتناسل، وتمشي في الشوارع بين الناس، فتتأمل الواجهات الزجاجية، وتقصد الأسواق، تفعل ذلك خلال النهار، فإذا جاء الليل ونزل الظلام، ونام الناس، تنقلب إلى حالتها الأصلية أعني الفئرانية، تكرع من الزيت وتهتك أكياس الدقيق وتفتت

الأوراق وتتندر بما فعلته بالبشر خلال النهار ! فإذا طلعت الشمس وانسحب الظلام لبسوا حالتهم الثانية أي تحولوا إلى بشر... يمشون بين الناس ويفعلون كما يفعل جميع العباد.. حتى إذا جاء الليل انقلبوا إلى حالتهم الأصلية... وهكذا دأبهم ما توالت الأيام ! "[1].

وهذا التحول الممسوخ إن دل على شيء فإنما يدل على حيوانية الإنسان وانسياقه وراء غرائزه وأهوائه ومصالحه الشخصية بدل التمسك بالفضيلة والقيم الرفيعة. كما يشير إلى أنماط مجتمع الجزيرة وتدهوره بسبب الفساد الذي عم جميع المستويات والأصعدة. وقد أدى إلى انعدام الحق والعدالة والحرية بسبب تكاثر الجرذان والمخلوقات الممسوخة التي لا تبالي بالفقراء والأبرياء والناس الكادحين والعاطلين. ولا يهمها في الجزيرة غير امتصاص أرزاق الناس بالربا والرياء والنفاق والكذب والمكر. ولا تعيش إلا بنهش جلود الضعفاء وامتصاص دمائهم. وهذه المخلوقات هي "التي تشيع المرض المعروف عند العامة بمرض "لقنية" والذي، والحمد لله، لا يصيبون به إلا واحدا واحدا، لأنهم حريصون، في ما عرفت، على أن يبقى الناس قادرين على الإنتاج لأن هذه المخلوقات لا يمكنها أن تعيش إلا إذا اشتغل الفلاح والصانع والخياط والنساج... وغيرهم، ومن شأن هذا المرض، كما تعلم، أن يصيب من يفتك له بالعجز الذاتي والتبعية لغيره، فيفقد القدرة على التمييز ويضمر رأسه وعضلاته وينتفخ بطنه، ويغدو هم المريض طيلة اليوم

---

[1]- يحيى بزغود: **الجرذان**، ص: ١٤-١٥.

الأكل... أكل كل شيء يقع تحت اليد، هذا بالإضافة إلى معاناة المصاب، ذكرا كان... أو أنثى من العقم التام..."[٢].

وفوق هذا، تتحول معظم شخوص الجزيرة إلى كائنات وحيوانات جنية ممسوخة، ويسيطر الفكر الأسطوري على تصوراتها الذهنية، والغرابة والتعجيب على أشكالها ووجوهها وأفعالها، إذ تشبه الكائنات الجنية والبشر الخرافي، فأبو غفلة يتعجب من أحد جيرانه الذي أصابه تحول مذهل:

" تذكرت بالمناسبة، يقول أبو غفلة، أحد الجيران، منذ سنوات خلت... كان الناس يدعونه الأستاذ أنور يستشيرونه في أمور كثيرة ويسألونه في السياسة والقانون... وسر تقدم هذه الدولة أو تلك... وتخلف هذا المجتمع أوذاك، ولكنه منذ أن أصابه المرض أغلق عليه بابه ولم يعد يهتم بأحد... كان بعض الجيران يعودونه من حين لآخر فيجدونه غارقا في الأكل، لا يكلم أحدا ممن حوله، فيحدقون في رأسه التي تحولت إلى شيء شبيه بلفتة تحمل أذنين وتنغرس بجذرها في عنق غائر بين الكتفين، ويتأملون بطنه الذي تدلى بشكل غريب، وعبثا يحاولون التحدث إليه... ثم ينصرفون محوقلين مسبحين" لا حول ولا قوة إلا بالله" "ما شاء الله" "سبحان الله، "سترك اللهم"...

وقد بقي المسكين على هذه الحال مدة تقارب السنة ثم انطفأ قنديله ذات صباح"[١].

وهكذا، تبدو شخصيات الرواية أسطورية وعجائبية مرتبطة بفضاء عجائبي غير مألوف بمعايير التفضية البشرية. فهذه الجزيرة تذكرنا بجزيرة

---

[٢]ـ نفسه ـ ص: ٤٢-٤٣.

[١]ـ نفســه ص : ٤٣.

ابن طفيل حيث البحث الجاد عن الحقيقة البرهانية والعرفانية، كما أنها جزيرة غريبة تخضع للتحول والمسخ يتقاطع فيها الظاهر والباطن، والسطح والعمق، والسفلي والعلوي. وهذا يشكل جدلية الرذيلة والفضيلة بمفهومها الأكسيولوجي (الأخلاقي). ولا تقتصر العوامل السيميائية على الكائنات البشرية الغريبة بأسمائها، بل تتعداها إلى حيوانات وحشرات (الخنفساء- الجرذان- الفئران- النسور- القطط...). كذلك لا تقتصر الأماكن على ما هو واقعي وطبيعي (المقهى – الفندق- المدينة- المستشفى – الجامعة...)؛ بل تتعداها إلى أفضية سحرية غريبة لا يقبلها منطق العقل وقوانين التجربة والإدراك الحسي: "قال.... أما في القديم فكانت بركتهم السحرية تقع في فج بين جبلين أسفل الدشرة الممسوخة... ولكنها فقدت مفعولها حينما جرفت السيول بعض الصخور من الدشرة ودحرجتها في البركة، فلم يعد للجرذان القدرة على التحول إلى بشر، فانتهى وجودهم إلى جرذان تسلطت عليها قطط الجزيرة وبغاث طيورها ونسورها فأهلكتها.

وأما اليوم فإن هذه المخلوقات قد أخذت عبرة من مصيبتها تلك، فاتخذت لها بركة تحت الأرض تقصد إليها كل خريف من جميع جهات الجزيرة... فتتعمد فيها لتعود بعد ذلك وقد اكتسبت قدرة على التحول لمدة سنة أخرى ..."[1].

ويلاحظ من خلال هذا المقطع السردي، أن البركة السحرية الموجودة في أعماق المغارة هي التي تساعد المخلوقات الغريبة على التحول من

---

[1]- نفسه- ص: ٤٥.

الجرذان إلى بشر في أواخر الخريف كل سنة. بيد أن الرفاق الثلاثة سيعملون على إفشال هذا التحول العجائبي الأسطوري ومنع تعميد المسخ بملء البحيرة بأحجار وصخور حالت دون تحول الجرذان إلى جلود بشرية:

" فتدافع الحشد ليطوف حول البحيرة ثلاثة أشواط، وكل يضع يده فوق رأسه كأنما يؤدون شعيرة توارثوها عن سالف جيلا من بعد جيل، ثم تجردوا من ثيابهم الخارجية وألقوا بأنفسهم في الماء ! ففعل سماحة بن البلد وأبو غفلة الصديق وجواد بن الوضاح مثلما فعلوا وأطلقوا ما بأيديهم من حجارة وحصى ...[1]

ويدل هذا الفعل العجائبي الصادر من الرجال الثلاثة على تنقية الجزيرة من أشرارها وطغاتها وبغاتها، وإعادة بنائها على أساس الفضيلة وتحكيم العقل وإحقاق حقوق الإنسان، والحد من الرذيلة ومحاربة القيم الدنيئة وتعويضها بالمبادئ الأصيلة. إن فعل التطهير هو بناء للجزيرة على أساس الفعل والإبداع والحرية والحب والصراع الجدلي، ومحاربة الشعوذة والفكر الخرافي والاستلاب الديني :

" ووقف ابن البلد وراء أبي غفلة، وهو ينهمك في تحرير بيان يعتزم نشره، فمد بصره من فوق كتفه، دون أن يشعر به، وقرأ سرا....

"... صدقوا أو لا تصدقوا... تفجير الأزمة، تقول مصادر موثوقة، من فعل ثلاثة مغامرين، وبضعة غربان بمناقير ذهبية؛ اكتشفوا أن بين الناس في

---

[1]ـ نفســه - ص: ١٢٤.

الجزيرة خلائق غريبة تتحول إلى جرذان بالليل !.... فعملوا على القضاء عليها، بالحيلولة دون تحولها إلى بشر، واضطروها إلى البقاء في جلودها.

إن هذه الترويكا تصرح بأنها اهتدت إلى أن هذه الرزايا اعتادت أن تتعمد كل خريف في بركة تكسبها القدرة على التحول إلى بشر، فأبطلوا مفعول البركة باستعمال أحجار عجيبة جلبوها من مكان ما من جبال الجزيرة !

أيها المواطنون خذوا مصيركم بأيديكم ولا تنتظروا عودة هؤلاء فماهم بفاعلين ولا هم عليها بقادرين !".

الصديق أبو غفلة

نيابة عن رفاق الطريق"[1].

وتنتهي رواية الجرذان بالبناء وزرع الحب بين الناس وتوزيعه على كل بشر العالم المعمور، باعتبار الحب هو أساس الحياة ينبغي تصديره إلى كل أقطار الأرض لتعويض لغة الحرب والإبادة والحقد والمسخ، على الرغم من أن رواية الجرذان تبدأ بالهدم والفساد والتحول الغريب والمسخ المشوه. وهذا ما يجعل بناء الرواية جدليا تتحكم فيه ثنائية الفضيلة والرذيلة: لقد نجح الإنسان، عبر تاريخه الطويل، في إنتاج ما يبيد به الناس جميعا... فلم لا يفلح في إنتاج ما يحيا به الناس جميعا ؟ ! "[2].

---

[1]- نفسه - ص: ١٣٨-١٣٩.
[2]- نفسه ص: ١٤٦.

ولا يمكن إحياء الناس جميعا إلا بالحب والتعاون على بناء مجتمع الفضيلة ونبذ الصراع والعداء والزيف والإقصاء والعدوان. وهذا ما تقرره الرواية في آخر مقاطعها الجدلية.

وإذا كانت الحبكة الروائية مشدودة بخيوط عجائبية وسحرية وأسطورية، فنجد البنية الزمنية كذلك محكمة بنسيج عجائبي (في القديم- منذ عقود- أمدا من الزمن...) وواقعي (اليوم...). ويعني هذا أن زمنية الواقع الطبيعي الواقعي مغلفة بزمنية أسطورية من الصعب تحديدها. أي إن هناك زمن المسخ والتحول، وزمن الحب والصداقة والتضامن للوصول إلى الحقيقة وبناء الجزيرة من جديد.

وتتركب الرواية من فصول ثمانية، وتختار الرؤية السردية المطلقة منظورا لها. أي رؤية النص هي رؤية من الخلف، حيث السارد يعرف كل شيء عن شخصياته، من الداخل والخارج. كما شارك في إنجاز الأحداث ويشهد على أفعالهم. وقد تتحول هذه الرؤية المطلقة إلى رؤية ذاتية بعد أن كانت موضوعية باستخدام ضمائر التكلم للبوح والاعتراف والسرد وحكي الشهادة.

ويستند الكاتب إلى تنويع أساليبه السردية: إذ يوظف المسرود الذاتي والخطاب غير المباشر، والأسلوب غير المباشر الحر، والخطاب المعروض.وتمتاز لغة الرواية بالرمزية والإيحائية والتشخيص المجازي والكنائي. وهذا يعني أن الرواية كلها رمزية حبلى بالعلامات السيميائية، فالجرذان- باعتباره عنوانا للرواية- تحيل على بشر النفاق والكذب والرياء

الذين يستغلون البسطاء وينهبون خيرات البلاد نهارا وليلا، ويمتصون عرق الفقراء، ويعبثون بالقيم ويعيشون في المجتمع فسادا وظلما وزورا. إنهم – بكل اختصار- رجال الرذيلة والمجون والمسخ. وتشير الجزيرة السحرية العجائبية إلى دولة الاعتساف والاستغلال والحق الطبيعي والمجتمع الطبقي.

وتعج الرواية بخطابات تناصية كالخطاب الفلسفي (زينون الإيلي، بنتام، هيجل، الجدل...)، والخطاب الصوفي (المجذوب، البركة...)، والخطاب الديني (الآيات القرآنية المتضمنة حرفيا أو جزئيا)، والخطاب التاريخي (ثورة ضباط الأحرار...)، والخطاب الأسطوري (الفكر الخرافي، الشعوذة...) والخطاب العجائبي، والخطاب العلمي، والخطاب السياسي، والخطاب الاجتماعي، والخطاب الإعلامي (قصاصات الجرائد...)، وخطاب الرسائل والأحلام...

ونستنتج مما سبق، أن رواية "**الجرذان**" رواية رمزية إيحائية تنبني على المسخ والتحول وأسطرة الحبكة السردية مما يجعل هذه الرواية تندرج ضمن الروايات ذات التخييل العجائبي والأسطوري، وتبدأ الرواية بالهدم وتنتهي بالبناء عبر صيرورة جدلية قوامها النفي والتركيب. ورؤية الكاتب في روايته رؤية أخلاقية مثالية قوامها الحب والفضيلة ونقيضها المسخ والرذيلة.

ويمتاز الخطاب السردي للرواية بالمكون العجائبي، إذ نجد الأحداث والشخصيات والأفضية والأزمنة والأسلبة خاضعة لقانون التخييل العجائبي لوجود المفارقة والسخرية والانزياح وتخريب منطق العقل والواقع. فالكاتب من خلال صيغة المسخ والتغريب والتعجيب يندد بواقع الكراهية والحقد

والشر والظلم ويدعو إلى عالم الفضيلة والحب والقيم المثلى. إنها أفلاطونية جديدة، ويوطوبيا الخير التي لا توجد إلا في اللاشعور الذاتي ومخيلة أحلامنا.

٨- الخطاب الأسطورى فى رواية طوق السراب ليحيى بزغود

يعد يحيى بزغود من أهم كتاب الرواية العربية في الجهة الشرقية من المغرب على الرغم من كونه مقلا في إبداعه الأدبي إذا لم يكتب إلا نصين فقط وهما " **الجرذان**" و " **طوق السراب**". ومع ذلك، فقد تميز الكاتب في تحبيك هذين النصين بطريقة فنية جيدة قوامها التلميح والتكثيف والاقتصاد اللغوي والإيجاز كما طعمهما بلمحات تجديدية ومكونات تجريبية ورمزية.

وإذا كان نص " **الجرذان**" يشتغل على المكون الفانطاستيكي (التخييل العجائبي)، فإن نص " **طوق السراب**" يعتمد على المكون الميتولوجي (التخييل الأسطوري)؛ وذلك لنقد الواقع المتعفن الذي يعيش فيه الإنسان العربي بصفة عامة، والمغربي بصفة خاصة. ومن يتأمل رواية "**طوق السراب**" يجدها تتكون من ثلاث متواليات سردية، وهي:

١- بنية السفر.

٢- بنية المعايشة.

٣- بنية العودة.

ويعني هذا أن السارد عزوز يصاحب صديقه عصام الذي يقوم بزيارة لقرية بني يعرب لرؤية الأسر والأهل والأحباب على عادته مرة أو مرتين كل سنة ممتطيا سيارته السريعة التي يقطع بها فضاء الفيافي والنجود وسط الطبيعة القاحلة لا حياة لها إلا بالماء. لذلك نجد السارد يركز كثيرا على فضاء جبل " ألغم" الذي يطوق قبائل بني يعرب ويربطه بالندرة والجفاف والموت

والصراع السيزيفي بين الإنسان وأخيه الإنسان حول الماء والأرض، أوصراعه مع الطبيعة القاسية المتقلبة بين العطاء والمنع والسراب. وسيتعرف عزوز أسرة عصام وواقع بني يعرب المميت ويحضر "جبل ألغم" الذي يحيل على الناقة المباركة من منطلق تخريفي بعظمته وقدسيته وجبروته في تصريف مصائر الناس والتحكم في رقابهم وأبدانهم وأقواتهم والتنبؤ بالذي يأتي ولا يأتي. وقد أوحى هذا الجبل المرتبط بالناقة " المقدسة" بكثير من الأحداث الرهيبة التي امتزجت بالأسطورة والتاريخ والخرافة والدين والخيال، وقد استحضر الكاتب الناقة في المحكي باعتبارها رمزا أسطوريا خرافيا بعد أن اتخذت في القرآن دلالة مجازية على صدق نبوة صالح. لكن الناقة – هنا- ترتبط بالتخريف والأسطرة والترميز حيث تحيل على التدجيل والشعوذة والاستغلال هذا، ويسرد الكاتب في متنه الحكائي واقع بني يعرب الذي يعج بالتناقضات والصراعات الدامية خاصة بين أولاد حمو وأولاد موسى. ومنشأ هذا الصراع المستمر الذي أتى أواره على الأخضر واليابس سذاجة هؤلاء الآدميين وإيمانهم بالخرافات وبراكات المدعين والدجالين الذين يتسترون وراء أقنعة الورع والزهد والتصوف. ويحضر كذلك الاستلاب والوعي الزائف المغلوط ومكر التاريخ عبر سطور المحكي لتحريك الشخصيات المنخورة بالجهل والاستسلام والتواكل والتعطش إلى الثأر والطمع وسفك الدماء والجور. ويتدخل الشر المقنع بالمعرفة الغيبية للتخلص من العدالة وشورى الأمير المغيب رغبة في إرساء ثقافة الاستلاب والاستغلال والتحكم في الناس والجهل والتطرف وإعدام كل ما يمت بصلة إلى الحضارة والعلم

والمدنية والعقل. ولكن هذا الواقع الراكد في برك التطاحن والشعوذة والخرافة والاستبداد سرعان ما ينقشع سرابه وغشاؤه عن حقيقة التدليس والمكر والادعاء المقنع وزيف البراكات والتأويلات العرفانية الممزوجة بالزعامات والبحث عن السيادة والتسييس الأعمى المقترن بالأهواء ومصالح الذات.

ولم يعد الزائران من قرية بني يعرب إلا بعد أن تحرك جبل " ألغم" وثار على القوم وفضح ما فضح، وعرى ما عرى من سلوكات القوم. وكانت الناقة شاهدة على أفعالهم الشائنة وأهوائهم الدفينة.

" تساءل عصام، ونحن نغادر القرية عائدين :

- هل تظن أنه زلزال حقيقي، يا عزوز ؟ !

قلت :

- قد يكون مركز الزلزال بعيدا، ليست القرية إلا نقطة التلاشي على تخومه !

قال عصام :

- أما أنا فأميل إلى تصديق الأسطورة ! ألم يرحل " ألغم" ؟ !

قلت :

" قد يكون رحل، فأسمعنا، إذا طاب لك، " يا سماء الشرق جودي بالضياء"، بصوت محمد عبد الوهاب.... أو بصوتك !"[1].

ويستعين الكاتب في بناء نصه الروائي بمنظور سردي ذاتي داخلي (الرؤية مع) ليلتقط التجربة الشخصية والمغامرة التي قام بها إلى شعاب بني

---

[1]– يحيى بزغود : **طوق السراب**، ص : ٧٨.

يعرب مع صديقه عصام، لكن هذه الرؤية التي يعكسها ضمير المتكلم سرعان ما تنقلب إلى رؤية من الخلف تتوارى خلف ضمير الغائب (عزوز / السارد) تحيل على حياد الراوي والتزام الموضوعية في السرد ونقل الشخوص وتنظيم دفة الحكي والأفضية والأمكنة.

وعلى الرغم من الطابع التصاعدي للزمن (الارتحال – المعايشة- العودة) والتسلسل الحدثي المنطقي، فإن الرواية يطبعها طابع تجديد يكمن في توظيف ملامح التراث والتناص المفتوح على كل الأشكال والأجناس الأدبية الأخرى (القصة، الغناء، الحكاية، الأسطورة...)، والاشتغال على المكون الأسطوري والعجائبي وتنويع الخطابات والأساليب والسجلات اللغوية والسردية والحكائية.

وهكذا نجد الكاتب يوظف الخطاب الشعري (المتنبي، الشنفرى...)، والخطاب الغنائي (محمد عبد الوهاب، ناظم الغزالي)، والخطاب السياسي (الشورى والاستبداد)، والخطاب الأسطوري (استنطاق الناقة، وأسطرة جبل ألغم)، والخطاب العجائبي (تحول الفتاة إلى حمامة بيضاء، وتحول شعبان الأخنس إلى ثعبان ضخم...)، والخطاب الصوفي (براكات الناقة وشعبان الأخنس)، والخطاب الديني (التناص القرآني ودلالات الناقة)، وخطاب السخرية (سذاجة بن يعرب ووعيهم المغلوط)، وخطاب الأمثال علاوة على خطابات تضمينية ومستنسخات نصية أخرى في الرواية.

ويتخذ الأسلوب كذلك في الرواية عدة أشكال فنية في صياغة العقدة وتحبيك الأحداث ونسج لحمتها. وهكذا نجد أنفسنا أمام أسلوب التعجيب

والتغريب " وتبدى لها وجه شعبان الأخنس، بين الوجوه الغاضبة، بعينين تشعان مكرا... ورأت طفلة صغيرة في لباس العرائس الأبيض... ونزف الدم ونزف فتجمعت بسيوله فالتحق بعضها ببعض وتشكلت ساقية حمراء، ما لبثت أن أصبحت ثعبانا ضخما، مروعا يزحف نحو الفتاة التي تحولت إلى حمامة بيضاء...والتقط مسمعها حفيف الأفعوان ورأته يفتح فكيه... فظهرت أنيابه السامة... وهم بإنشابها في الحمامة فطارت فوق الصخرة ..."[١]. ويحضر كذلك أسلوب الأسطرة المتمثل في تصوير جبل "ألغم"، واستنطاق الناقة العالمة العارفة بأخبار الناس الماضية والحاضرة والمستقبلة، علاوة على توظيف التصوير البلاغي البياني من تشبيه واستعارة ومجاز وإحالات كنائية في بناء الأحداث ومغامرة المعايشة للواقع اليعربي الدامي. ويوجد في الرواية كذلك أسلوب التضمين والسخرية والتخريف والترميز وتهجين اللغة (العامية، لغة التراث والكتب الصفراء، اللغة الفصحى الحاضرة...)، والأمثال وذلك لفضح الواقع وتعريته وإدانة الوعي الساذج وتصوير القيم المنحطة في مجتمع منحط بدوره، ويرمي الكاتب من وراء ذلك إلى تصوير حالة العرب والمسلمين الذين يتناطحون فيما بينهم حول زعامات واهية وأطماع السيادة والسلطة والتسلط واستغلال الشعوب الفقيرة والضعيفة التي تعم بينهم الخرافات والأهواء والبدع. ذلك الواقع الدامي والمأساوي الذي ترك فيه العلم مكانه للجهل والاستلاب والعرفان المقنع والورع المزيف والتطرف والفرقة المشتتة. ولن يكون التغيير – حسب الكاتب- لهذا الواقع إلا بزلزال عنيف مثل

---

[١]– يحيى بزغود: نفســه، ص: ٦١.

"**زلزال**" طاهر وطار يأتي على رؤوس الجهل وقادة الاستغلال والمكر والخداع بإرساء نظام الشورى والديمقراطية الحقيقية وحقوق الإنسان وتطبيق مبادئ العدالة والإيمان بالعلم والحداثة والحوار بدل التخريف والتجهيل والتدليس وتذليل البشر وتطويقهم بالجوع والسراب.

وعليه، فرواية " **طوق السراب**" رواية أسطورية على غرار رواية "**بدر زمانه**" لمبارك ربيع تشتغل على مكون التخريف والأسطرة لإدانة واقع العرب وانتقاد قيمه المهترئة وسذاجته المستلبة وتسجيل وعيه المغلوط الذي يستلزم التغيير الجذري بتعويضه بواقع الوعي الجدلي الديناميكي المبني على العقل واحترام العلم وتبني قيم الحداثة والنقد والبناء الديمقراطي والوحدة الحقيقية.

٩- صورة السخرية والامتساخ
في رواية" سيرة للعته والجنون" لجلول قاسمي

صدرت لجلول قاسمي رواية بعنوان "**سيرة للعته والجنون**". يتربع على غلافها الخارجي: العنوان (**سيرة للعته والجنون**)، والتعيين الجنسي (رواية)، والصورة الأيقونية التي تتشكل من السواد القاتم تعبره خطى ضالة تترك بصمات نعال بيضاء تحيل على فراسة سوداء تقتني آثار أرجل ضائعة في التيه والعبث والجنون.

ويتضمن الغلاف الأمامي إشارة إلى المقدم. وهو الكاتب والناقد - ابن الجهة الشرقية - نجيب العوفي الذي يوجه دفة القراءة ويحفز القارئ على المتابعة ويعلن قيمة الرواية إعلاميا وأدبيا. ويقطع كذلك شريط التدشين الإبداعي الأول لجلول قاسمي بقراءته الانطباعية الموجهة.

ويختار الكاتب في كلمات الغلاف الخارجي الخلفي صورة وصفية لفضاء مقفر جاف ترد ضمن المقاطع الهامة في تحبيك الرواية من الناحية السردية والوضعية. وهذه الكلمات ترسم لوحة فضائية وترصد بشاعة المكان وتؤثثه بالاغتراب والفضاضة والموت البطيء. ويصطحب هذا الغلاف الخارجي المقوى – بقسميه- حيثيات النشر كتحديد مكان الطبع (مطبعة تريفة بركان) الذي يحيل على مشاركة الهامش للمركز في إصدار قرار الإبداع والنقد، ويدل سعر الرواية (٢٧ د) على تحول المنتوج الإبداعي الكيفي إلى منتوج تسويقي مادي وسلعة رأسمالية رهينة بالتقبل الجماهيري ووضعيته

المادية. وتطل علينا كذلك صورة المبدع بوسامتها وسمرتها شاهدة على الفضاء الأجرد بجبله الأسود الشامخ في العته والجنون يرسل سواد العلل والأدواء، وبصيصا من أمل البياض سرعان ما يخبو ليتحول في الأخير إلى سراب الخطى الموقعة على شريط الصور الحزينة السوداء المعزولة. ويستعين الكاتب بتصدير قرآني **"فإذا ذهب الخوف سلقوكم بألسنة حداد"**- مأخوذ من سورة الأحزاب الآية (١٩)- يدل في كتب التفسير على صفات المنافقين كالجبن والخوف "فإذا ذهب الخوف عنهم وانجلت المعركة آذوكم بالكلام بألسنة سليطة، وبالغوا فيكم طعنا وذما. قال قتادة: إذا كانت وقت قسمة الغنيمة بسطوا ألسنتهم فيكم يقولون: أعطونا أعطونا فإنا شهدنا معكم، ولستم أحق بها منا، فأما عند البأس فأجبن قوم وأخذلهم للحق، وأما عند الغنيمة فأشح قوم وأبسطهم لسانا"[١]. وتماثلا مع مضامين الرواية، يشير التصدير إلى طمع مجموع من الانتهازيين والمناديب والنقابيين وسماسرة الزيف ووسطاء العمال في أرزاق الكادحين وتعويضات البسطاء لاستغلالهم ومقاسمتهم في شقى عمرهم وضنى حياتهم المريرة، وتكالب الطامعين على غنيمة هؤلاء العمال التائهين القانعين بسراب أبيض في فضاء أسود قاتم. ويدين التصدير كذلك حالة العمال التي تنم عن التقاعس والاسترخاء والجبن ورضاهم بالواقع الكائن دون تغييره إلى ما هو أحسن وأفضل لهم.

ويستفتح الكاتب روايته بإهداء عاطفي عائلي قوامه المهدي وهو الكاتب / الابن، والمهدى إليه وهو الأب، والإهداء الذي يشير إلى صمت الأب

---

[١]- محمد علي الصابوني: **صفوة التفاسير**، المجلد الثاني، عالم الكتب، بيروت، لبنان ص: ٨١٨.

ونظرته الرزينة، فالصمت لديه مقترن بالحكمة، والنظرة مرتبطة بالأمل والرجاء.

وفي عتبة التنبيه يؤكد الكاتب الطابع التخييلي للرواية على الرغم من طابعها التسجيلي الواقعي الذي يرتكز على حدث اجتماعي حدث فعلا وعلى قصاصات الصحف التي تتبعت حدث التوقيف والتفاوض. يقول التنبيه «الأحداث، الأسماء، والوقائع من نسج الخيال. وأي تشابه بينها وبين الواقع هو محض صدفة". ومهما دافع الكاتب عن ورقية الرواية وطابعها التخييلي، فإننا لا يمكن أن نجاريه فيما ما ذهب إليه؛ لأن الرواية واقعية من ألفها إلا يائها مع وجود محطات ريبورتاجية حرفية كوصف فضاء بني مطهر وإضراب عمال المنجم؛ ولكن الرواية، على الرغم من ذلك، صيغت بطريقة خيالية وإيحائية رمزية تتماثل بطريقة غير مباشرة مع معادلها الموضوعي ويعني هذا أن الرواية تجمع بين الواقعية والتخييل الروائي، بين الإيهام والصدق المرجعي.

يأخذ التقديم خمس صفحات تحت عنوان (مدينة في رواية)، فالمقدم هو نجيب العوفي الأستاذ الجامعي والناقد المتخصص في السرد القصصي والروائي المعروف بمؤلفاته ودراساته الأدبية والنقدية والمقدم هو رواية جلول قاسمي **(سيرة للعته والجنون)** والمقدم له هو القارئ سواء أكان ضمنيا أم واقعيا ملموسا. وينبني التقديم على عدة مفاصل موازية ودلالية وفنية ومشاريع مستقبلية كالتعريف بصاحب الرواية وتحديد فضاء السرد واستخلاص مميزات الرواية التي حصرها في الطابع العمالي والواقعية

والتجنيس القصصي ووجود ساردين وهما: الراوي السارد المشاهد والمشارك والشخصية معمر.

وينتقل المقدم بعد ذلك إلى تلخيص الرواية بإيجاز ليخلص إلى أن الرواية تتسم بسلاسة سردية لا يشوبها أحيانا "سوى بعض الاختراقات التقريرية والاقتحامية من طرف السارد"[1].

وإذا انتقلنا إلى موضوع الرواية وجدناها تتناول صراع العمال مع المسؤولين عن المنجم الذين قرروا توقيفه وتسريح العمال نظرا لغلاء الفحم في السوق الوطنية. ويعني هذا أن الرواية عمالية بامتياز. ويمكن تحديد متواليات سردية في هذه الرواية على النحو التالي :

١- وحدة تعرف حدث تسريح العمال.

٢- وحدة الرحلة إلى ديار بني مطهر.

٣- وحدة اكتشاف المنجم واستغلاله.

٤- وحدة الإضراب بعد قرار التوقيف.

٥- وحدة التفاوض مع المسؤولين.

٦- وحدة الرحيل مع تسليم التعويض.

ومن خلال قراءتنا لهذه الرواية يتبين لنا أنها رواية واقعية اجتماعية تجمع بين التسجيل والإيحاء، وبين الوقفات الوصفية والمشهدية، وتسريع الحكي السردي القائم على الحذف والاسترجاع للماضي مع استشراف مستقبل

---

[1]- نجيب العوفي : (مدينة في رواية)، **سيرة للعته والجنون** لجلول قاسمي ص : ٢٢.

المدينة (جرادة)، وتصوير أوضاعها الفظة وظواهرها التي يندى لها الجبين (ظاهرة الاستدانة، انتشار الربا، فساد القيم وانحلالها...).

وترصد هذه الرواية طبقة اجتماعية معينة وهي الطبقة العمالية الكادحة في مناجم الفحم بجرادة. وعلى أكتاف هؤلاء قامت أعمدة المنجم لتحريك اقتصاد فرنسا والاقتصاد الوطني، وتتحول الرواية إلى فضاء عمالي بسبب استقطاب المسؤولين للعديد من الأيدي العاملة من كل مناطق البلاد. لذلك تتعدد لهجاتها وألسنتها الاجتماعية داخل الفضاء الروائي مما أضفى على النص تعددية أسلوبية من خلال تقاطع الفصحى والعامية. وإن كان الكاتب لم يستحضر هذه السجلات اللغوية بشكل مباشر، بل أشار إليها عبر الخطاب المسرود غير المباشر. ويضفي هذا الامتزاج اللغوي (الفصحى والعامية) على الرواية إيهاما بصدق المحكي ونبرة واقعية، إذ تصبح الرواية مرآة محاكية لتفاصيل الواقع.

وتحضر في هذه الرواية نصوص سردية ومستنسخات حكائية وأدبية وفنية وإعلامية ودينية. فعلى مستوى النصوص السردية نستحضر بعضا منها سواء أتشربها الكاتب شعوريا أم لم يتشربها، فحضورها تناصيا في الرواية لا يمكن استبعادها إطلاقا مثل رواية "**النهايات**" لعبد الرحمن منيف، و"**لعبة النسيان**" لمحمد برادة، و"**الريح الشتوية**"لمبارك ربيع، ورواية "**المعلم علي**" لعبد الكريم غلاب، وروايات إميل زولا وبالخصوص رواية جيرمينـــــال "**Germinal**"، علاوة على روايات عمالية أخرى لكتاب روس مثل روايات ماكسيم كوركي.

المستنسخ النصي	***طبيعة المستنسخ***
ابن الرومي يصفع غريمه الأحدب ويعير جحظه المسكين....	مستنسخ أدبي (إشارة إلى هجاء السخرية)
عما في الجبة غافلون	مستنسخ صوفي (إشارة إلى الحلاج)
سيرة الأعشى الأعمش وبنات المحلق	مستنسخ أدبي (إشارة إلى المدح التكسبي)
المتنبي	مستنسخ أدبي (الإشارة إلى تكسب المتنبي بأدبه)
عاد	مستنسخ ديني (الإشارة إلى قصة عاد والعقاب الرباني)
ثمود إرم ذات العماد	مستنسخ ديني (إشارة إلى السخط الإلهي على القوم)
خروج آدم من الجنة	مستنسخ ديني يشير إلى الخطيئة البشرية الأولى
حاتم الطائي	مستنسخ أدبي وتاريخي

	يشير إلى كرم العرب
خزائن قارون	مستنسخ ديني يحيل على الثراء والغنى
الطواحين الهوائية	مستنسخ أدبي يشير إلى سذاجة دونكيشوطية
خبز وزيتون إلى جعنا	مستنسخ فني غنائي (أغنية غيثة بن عبد السلام) يشير إلى رومانسية متقشفة
يحمل عكازه يهش بها على غنم وهمية كانت له أيام عز	مستنسخ أدبي وديني يشير إلى شطارية دونكيشوطية
ملة المسيح عيسى بن مريم عليه السلام	مستنسخ ديني (إشارة إلى النصارى)
خمر وأمر	مستنسخ أدبي يحيل على مجون امرئ القيس
يعودوا بخفي حنين	مستنسخ أدب الأمثال يدل على التيه والضياع والخسران
أهرام فرعون	مستنسخ تاريخي وديني

	يدل على صمود المكان
كل نفس بما كسبت رهينة	مستنسخ قرآني يدل على نظرية الكسب الأشعرية
عبد السلام بن مشيش	مستنسخ صوفي يدل على كرامات القطب

هذا، ويتولى تقديم الأحداث وسردها راو داخلي يعتمد على الرؤية المصاحبة "مع" لمشاركة الشخصية الرئيسية في نفس المعرفة واستعمال ضمير المتكلم. وقد تتحول هذه الرؤية المصاحبة إلى رؤية فرعية وهي الرؤية من الخلف، فيحضر السارد العليم في صيغة ضمير الغائب لتبئير الأحداث ونقلها وتسييج الفضاء وتقديم الشخصيات والتعليق عليها، ويعني هذا أن المروي يتخذ صبغتين أساسيتين: صبغة الحكي المبأر وصبغة الحكي المبئر. ومن ثم، نقرر بأن **الرؤية مع** هي الرؤية المهيمنة على الرواية، بينما الرؤية من الخلف هي رؤية فرعية وجزئية يتوارى وراءها الراوي الحاضر. يقول الراوي في مسروده الذاتي عن صديقه عدنان كاتبا سيرة غيرية، سيرة المعتوهين والمجانين الضائعين:

"غاب في صمت طويل خلت معه أن صاحبي لم يتكلم أبدا. سرنا برهة من زمن... كلانا صامت لا ينبس بكلمة... كنت أعرف عدنان، معرفتي بنفسي، فهو رغم طبعه الحاد يخفي قلبا طيبا، وأريحية ونبالة خلق كريم،

بدليل هذه العشرة الطويلة التي جمعتني به رغم شغلنا المنسوج بالألغام، وحرقة المزاج....[1].

هكذا ينطلق الراوي الداخلي من رؤية مركزية هي الرؤية الداخلية وهي رؤية سيكولوجية إلى حد كبير مادامت تنطلق من الذات والوعي الشخصي ومن زاوية شعورية، تتساوى فيها معرفة الراوي والشخصية الأساسية في حكي تفاصيل الأحداث ونسجها عبر صيرورة متواليات المتن السردي وإيقاعه التموجي حدة وهدوءا. وتتمظهر هذه الرؤية عبر مجموعة من المورفيمات اللغوية كياء المتكلم والتاء المتحركة ونا الدالة على الفاعل وهمزة الفعل المضارع الدالة على حضور السارد.

ويشارك السارد/الراوي في منظوره الذاتي "سي معمر" باعتباره ساردا ثانيا. وهذا يبين أن هذه الرواية تتميز بتعدد السراد أو الرواة على غرار النصوص الروائية الجديدة مثل **لعبة النسيان** لمحمد برادة... ويحضر سي معمر السارد الرئيس الثاني في الرواية في القسم الأخير منها باعتباره شاهدا على الأحداث ومشاركا فيها ساردا تفاصيل الحبكة السردية حكيا وقصة وتقويما وتعليقا من خلال استنطاق الذاكرة عبر العودة إلى الماضي مستغلا تقنية الفلاش باك. وتتسم ذاكرة "سي معمر" بالتأريخ والتحقيق الكرونولوجي والسخرية وإضفاء الامتساخ على شخصياته المعروضة على محك التشريح والسرد. ويتأرجح تعليقه بين التقويم الذاتي والموضوعي، والخلط بين ما هو أسطوري وما هو مرجعي حقيقي. وهكذا يكون السارد الثاني " سي معمر"

---

[1]- جلول قاسمي: **سيرة للعته والجنون**، مطبعة تريفة بركان ط ١، ٢٠٠٢ ،ص: ٢٢.

ساردا فعليا أو المدرك الفعلي، بينما السارد الأول مدركا ممكنا يعقب على الأحداث والأقوال ويقارن بين الظواهر ويحقق في ما جرى من الأمور. إذاً، هناك تفاعل إدراكي بين المحقق الباحث والشاهد المعايش.

أما فيما يخص الشخصيات في هذه الرواية فهي شخصيات إنسانية فاعلة في واقعها ومنفعلة به: إلا أن معظمها شخصيات إشكالية تعيش تمزقا بين الذات والواقع، لتسقط في الأخير في المصالحة مع الواقع والتكيف معه حينما اختارت التعويض حلا لمصيرها، لتبقى الشخصيات الأخرى لاسيما المثقفة منها شخصيات غير منجزة ينقصها الفعل التغييري، شاهدة على العته والجنون دون أن تحرك ساكنا أو تغير واقعها الذي فسرته أيما تفسير.

ومن أهم الشخصيات الروائية نستحضر الخطاطة التالية لتمثيلها:

نماذج من الشخصيات	*الأمثلـــة*
شخصيات أجنبية/ استعمارية	مسيو موريس- المهندس صولار- الضابط الفرنسي سينغولا- المهندس موريان- المهندس مسيو تيرو
شخصيات ساردة	الراوي المثقف وسي معمر
شخصيات معتوهة	الشقمي- الشريف- الهواري
شخصيات صوفية	سيدي علي بوشنافة- سي البدري- عبد السلام بن

	مشيش
شخصيات متنورة	بكر- زكريا- عدنان- الراوي
شخصيات نسوية	عبوش المرأة السوسية
شخصيات انتهازية	الزكروم (مقدم الحومة)- الدغموم (سائق الحافلة)، الحاج الزايدي – سي البدري.
شخصيات إيجابية	حماد الصحراوي أو السوسي- سي معمر- محند أب السارد.

وتدخل هذه الشخصيات فيما بينها في علاقات إنسانية يتجاذبها التعاطف والتنافر، والاحترام والإقصاء، والحب والكراهية، وتحمل رؤى مختلفة للعالم، من رؤية ساذجة بسيطة إلى رؤية واعية ناضجة متقدمة، ومن رؤية مادية إلى رؤية روحية، ومن وعي زائف إلى وعي قائم ووعي ممكن. وتنتهي الرواية برؤية المصالحة مع الواقع بدلا من رفضه وانتقاده، والبحث عن حل إنساني بديل لهذا الحل السلبي المأساوي.

وعلى الرغم من تعدد هذه الشخصيات في الرواية، فإن سيرة العته والجنون هي أقرب إلى صورة الفضاء منها إلى صورة الشخصية؛ لأن

الفضاء هو محور الرواية وبطلها. وهو أكثر حركية وديناميةمن شخصيات الرواية.

وإذا تأملنا كلمة الغلاف الخارجي الخلفي وجدنا صورة وصفية تعبر خير تعبير عن الفضاء الروائي وتؤثث الحبكة السردية وتنسج معالمها السردية من خلال وصف المكان بفضاضة ومأساوية.

ويلاحظ أن الشخصيات الواعية والمتنورة في الرواية شخصيات غير منجزة تتفرج على الحدث دون أن يكون لها دور إيجابي في تغيير الواقع مما جعل شخصيات الجاه والكرامات الصوفية والشخصيات النقابية تترصد الغنيمة بخطاباتها المعسولة وشعاراتها البراقة. يقول السارد في هذا الصدد: "كنت وعدنان كمن أصيب بالذهول حول ما يجري، لسنا ممن صنعوا حركة المدينة ولا ممن قامت على أكتافهم مداميكها... نأتيها كل حين بغتة لما يتناهى إلى سمعنا خبر لزيجة أو ترح من الأتراح"[1].

وتظهر ملامح هذه الشخصية غير المنجزة في المقطع السردي الذي يسخر فيه الراوي من كلمة "الثقافة" و "المثقفين" "الغيبوبة الفكرية حولتنا إلى هذه النوعية من الأشكال الآدمية، التي تسند ظهورها إلى كرسي مريح بمقهى... نتصفح الوجوه من وراء جريدة، أو خلف كتاب نظري تافه، ونختزل العالم في كلمة فرنسية لمصطلح تقني... معتقدين أننا نحمل هموم العالم والواقع يجري حوالينا، دون أن يعبأ بنا... ننشر التفاهة... حتى أصبح الرجل الأمي البسيط يحب كل شيء إلا كلمة غائمة تسمى ثقافة...لأن العينة

---

[1]ـ نفســه - ص: ٤٢.

المذكورة عينها من بعض المثقفين في ملتنا حولت الأنظار عن المفهوم إلى "الفاهم"! أو الذي يعتقد في نفسه "الفهامة" وينتفش بريشه " متصورا أنه يحل ألغاز الكون وهو غارق في الديون والزلط حتى قنة رأسه..."[١].

أما عن تمفصلات الرواية، فنستحضر الاستهلال الذي يتمحور حول تقديم الشخصيات الأساسية (الكاتب- الراوي وعدنان وبكر وزكريا) والحدث البؤري الذي يتمثل في إفلاس المدينة المنجمية وتسريح عمالها بدون رجعة. هذا الاستهلال يمكن تسميته بالاستهلال الحدثي. وبعد هذا الاستهلال، ننتقل إلى مركز الحبكة أي عقدتها وصراعها الدرامي الذي يتمثل في الإضراب الذي خاضه العمال ضد سياسة التوقيف وتسريح العمال. وبعد هذه العقدة المتوترة، نجد الانفراج وهو التفاوض، والحل بعد ذلك هو دفع التعويضات للعمال، لتنتهي الرواية بنهاية مأساوية هي الرحيل. لذلك، فإيقاع الرواية تراجيدي يبدأ بالتوتر عند سماع خبر كارثة تسريح العمال، ليبلغ التوتر حده التموجي مع الإضراب والتفاوض، ليتوقف هذا الإيقاع بسكتة الرحيل والضياع والعبث وسخرية الاختيار وسراب التعويض الزائل.

ومن أهم الصور الروائية التي يتضمنها النص نجد صورة العنوان. وقد صيغت في جملة مركبة غير مدمجة بحرف العطف "الواو" الدال على الجمع المطلق بين العته والجنون. والعنوان جملة اسمية مثبتة وخبرية تعيينية تعلن مقصدية الرواية وحكم الكاتب التقويمي (هذه الرواية سيرة للعته وسيرة للجنون). وعلى الرغم من الطابع التعييني للعنوان فإنه يحمل أبعادا إيحائية

---

[١]- نفســه - ص: ١٣٥-١٣٦ .

ورمزية. ويحيل العنوان على سيرة المعتوهين والمجانين الذين اختاروا المصالحة مع الواقع والتأقلم معه بدلا من تغييره وخلق واقع أفضل منه.

ولقد ارتضت هذه الشخصيات أن ترسم لنفسها سيرة يتحكم فيها اللاعقل والضياع والعبث وتفسخ القيم واستهتار الذات والتفريط في الوجود الإنساني الذي أسه العمل أو الشغل، فالعمل هو الذي يحرر الإنسان – كما قال ماركس- من العبودية والاستلاب. ويبدو أن الكاتب يدين سياسة التفاوض والمصالحة مع الواقع والتنازل عن الحقوق المشروعة لاسيما حق الشغل، ويعتبر كل تفريط في هذا الحق الطبيعي جنونا أو عتها يفقد الإنسان كرامته واحترامه وإنسانيته واستقلاليته.

وتؤكد الصورة الأيقونية بخطواتها البيضاء في الظلام الدامس على صحة فراسة الكاتب الشاهدة على ضياع الشخصيات الكادحة والمتناقضة في قيمها وتصرفاتها وأدوارها الاجتماعية واضمحلالها في سديم الحياة وسراديبها المظلمة بسبب تيهانها واكتفائها بسراب الطمع اللامع، سرعان ما يصبح وهما وضلالا.

ويمكن أن نرصد صورا روائية أخرى تفرض حضورها الجمالي والمرجعي مثل صورة الفضاء التي تختلط بصورة الوصف لترسم لنا إطار الرواية وشحنته الدرامية وفضاضة الواقع وسوداوية المكان بكل علاقاته الإنسانية: "الطريق يرتسم ويلتوي ... الحافلة تلتهم ما تبقى من المسافة صوب ديار بني مطهر... سهوب مبلقعة تتمطى مترامية ملء العين... ندف من شيح على وشك الاحتلام، تتفرعن وحيدة، وسط نجد مترامي الأطراف

وشجيرات من عرعار كفت عن الشميم ... سراب خلب يتراقص فيحسبه الغشيم أمواها تسيح، ويصل بها الحصى صليلا يرسل الضياء...

التمعت الصورة في ذهني وأنا ألتقط معجما متكاملا للمعاني، ولدته السخونة وحر الهجيرة ولفحة الغيظ في طريق مرقع نحو عالم غريب تذكرت دنانير المتنبي المبعثرة فوق أديم الماء وسيوف الطواغيت المصوبة، المتأهبة، القاطعة كحد السكاكين، تحسبا لقتل وشيك... صورة غريبة دفعتني نحو مزيد من التخريج.

- قلت : صاحبنا خائف ويقتله "الزلط". وهو ميت سلفا ... إن لم تقتله السيوف قتلته "الحزقة".[١]

تحيل هذه الصورة الفضائية على نمط من الاغتراب الذاتي والمكاني في هذا الفضاء المقفر الذي ينم عن الموت والعبث والضياع واستحالة العيش بين شدة الهجير وسراب السماء وفاقة الجيوب. وهذا ما يؤكده كذلك المقطع الروائي الذي يصف السكان وصفا تراجيديا يبين فيه الكاتب أثر الفضاء في تشكيل حياتهم البدوية وصراعهم السيزيفي ضد لقمة الخبز: " هؤلاء يسكنهم الجوع رغم دعاء الدغموم فقد سخطت عليهم السماء سخطها على قوم عاد وثمود وإرم ذات العماد... حياة لايد لهم في صنعها... ولا قدرة لهم على تغييرها و لا أجنحة يمتلكونها كي يطيروا إلى المحيط الآخر... لأن أبناءهم الضائعين في أعماق المحيط كفوهم هم التفكير في الأمر"[٢]. وتحضر داخل صورة الفضاء صورة اللون المشكلة بالأبيض والسواد. وهذه الصورة قاتمة

---

[١] - نفسه - ص: ٢٨-٢٩.

[٢]- نفسه - ص : ٣٢-٣٣.

توحي بالحزن والموت " رأسي يغلي وذهني مشتت ومصاريني تتلوى من الجوع والمسافة إلى مدينتي تتراءى مثل شريط سينمائي بالأبيض والأسود أو حبل لغسيل باهت اللون..."[١].

وتحضر صورة الامتساخ كثيرا في رواية العته والجنون، إذ تمسخ الشخصيات وتتحول تحولا سلبيا. وهذا يدل على تردي القيم وانحلالها وتفسخ المجتمع. وترتكز هذه الصورة على التشبيه (مثل، الكاف...) أو فعل المسخ (لقد مسخ...) أو الكناية (بني كلبون – أولاد الكلب...) وهكذا تتحول الشخصيات إما إلى خفاش وإما إلى يربوع مثل السارد:

" أما أنا فإنني سأنتهي مثل خفاش في كيس للقمامة أو مثل يربوع تائه يتناوشه الرعاة في نجد بني "كيل" وفضاءات "الطراريد" ويحمرونه فوق نار هادئة"[٢].

أو تتحول الشخصية إلى تمساح " في المقاعد الأولى تناثرت مجموعة قليلة من طالبي الرحلة مثلي. بعضهم مدد رأسه كتمساح صغير إلى مسند المقعد الخلفي"[٣] أو تصبح الشخصيات كالجرذان أو سلاحف أو كلابا: "نأتيه (الشريف) كالجرذان... من أحياء هامشية: دواوير وأزقة وأحياء من طوب

---

(١) - نفســه - ص : ٢٧.
(٢)- نفســه - ص : ٣٠.
(٣)- نفســه - ص : ٢٦.

طيني أحمر كانت..."[٤]. وفي مقطع نصي آخر يقول معمر: " أكلت أنواعا من العشب. تعطل الضراط في أمعائي... اعتصرت نفسي حتى لا أموت، أخرجت من بطني شيئا أخضر. كنت أشبه "بفكرون" (سلحفاة)"[١].

ويسقط "سي معمر" جام غضبه على العمال فيصفهم بالكلاب أو القردة: "بني كلبون، هؤلاء الشغالون، يا ولدي الرجل منهم حينما يجوع يأكل نفسه، وحين يشبع، يوزع الويسكي، ويغلق باب الدار...".[٢]

و "أضحى سنة متبعة بين هؤلاء القردة يا ولدي"[٣].

كما يمتسخ رجل الكرامات والبركات قطا كما هو شأن عبد السلام بن مشيش "ماذا فعل عبد السلام حينذاك؟ (قلت له) لقد مسخ قطا صغيرا، وانفلت من بين شاربيه"[٤].

إذاً، فالشخصيات في الرواية تتحول إلى كلاب وجرذان وقردة أو بني كلبون. بل يصبح الفرد ممتسخا إلى قط أو يربوع أو سلحفاة أو ماعز أوخفاش. وهذه التحولات تنم عن الروح الحيوانية لدى الإنسان وانحرافه عن المقاييس العقلية والروحية. وتحول الإنسان في فضاء بني مطهر إلى حيوان جسدي تسيره الغرائز وقوى الشهوة والرغبات المادية.

وتحضر صورة المفارقة في الرواية لترسم تناقضا كبيرا بين المغرب النافع ومغرب الشيح والريح، أو بين مغرب الخير والحياة، ومغرب السراب

---

[٤]- نفســه - ص : ٥٢.

[١]- نفســه - ص : ٧٠.

[٢]- نفســه - ص : ١٤٤-١٤٥.

[٣]- نفســه - ص : ٧٦.

[٤]- نفســه - ص : ٦٧.

والموت: " مشاهد السراب تلك تفعل في نفسي وقلبي وعقلي حمما من المفارقة بين أمكنة تزدهي منتشية كلما أشعلت التلفاز: روضات غناء... وحدائق واسعة... وشوارع مرصوفة بدقة وإحكام ... وأناس نظيفون يتكلمون فرنسية أنيقة ليس بمكنة بعض الفرنسيين أنفسهم أن يتكلموها... بنفس الدرجة والمستوى... عوالم جميلة مصنوعة... وأبحر صغيرة مبثوثة على قياسات معلومة ونسب مدروسة وماء بينهم دون حساب... فضاءات ملونة لا تشهد على عظمة المصممين ومتخصصي العمارة في "بلدنا النافع" بقدر ما تومئ إلى مظاهر الفاقة التي تكيف أهلي على وقعها...

تقسيم مجحف قضى بأن يعيش شطران من أبناء البلد الواحد كالأتن الهائمة... دون زاد... ويعيش الشطر الآخر وسط مدائن لا ينالها الغبار... ولا سواد الحماء المتنقل"[١].

كما تجسد صورة السخرية طابعا كاريكاتوريا قوامه ضحك كالبكاء من خلال تناقضات القيم والمعايير وفكاهة التنكيت والتعبير الاجتماعي. إذ تظهر السخرية في الأعلام المستخدمة في الرواية : الدغموم والزكروم وعبد السلام بن مشيش وعبوش والحاج الزرايدي أو الزايدي...

"يعلمنا أبي باكرا: اليوم سيأتي البناء...

نهيء الخليط : رمل، إسمنت، ماء وطوب ترابي مخلوط بقليل من التبن... يأتينا المعلم بعد مغرب شمس ... بعضنا يمسك المعول... والبعض

---

[١]ـ نفســه - ص : ٣٣-٣٤.

الآخر يعين في مده بالطوب ... ليلة بيضاء يعقبها تجيير السكن الجديد بطلاء أبيض...

يمر المقدم (الزكروم) ليطمئن ويأخذ حصته المتبقية... هذه حال كل الدور في حينا... لا أحد ينكر الدور الإيجابي الذي لعبه المقدم (الزكروم) في توسعة المدينة...

لقد أسهم في فن عمارة حينا بالشكل الذي ورثناه عنه لحد الآن"[١] وتبلغ السخرية مداها حينما تعقبها الفكاهة الساخرة:

" قلت له مازحا :

- قيل إن السر في اكتشاف المنجم يعود إلى حيوان لطيف يقال له أرنوب (ضحك حتى بانت أضراسه)

قائلا :

- لاشك أنك من هواة الرسوم المتحركة".[٢]

وتساهم صورة التدرج "La graduation" في خلق صور مفارقة تشي بالعبثية والسخرية: " إننا حينما علمنا بالأمر شكلنا لجنة من مختلف الشرائح الاجتماعية، رغبة في عدم إقصاء أي طرف... ثم حاورنا الإدارة، ونحن على علم بأنهم سيتفهمون الأمر، وحينما يتم التراضي بشأن الملف، سنخبر منادينا وهم بدورهم سيشكلون لجنة تتفرع إلى لجينات واللجينات إلى لجينات ولجينات اللجينات ثم فروع لهاته اللجينات !...ثم تشكل مجموعة نهائية هي

---

[١]ـ نفســـه - ص : ٥٣.
[٢]ـ نفســـه - ص : ٧٧.

التي ستسافر إلى العاصمة، وتحاور الحكومة، ولا يعقل أن تعود بخفي حنين... إننا نفكر فيكم فلا تخشوا شيئا من هذا الجانب".[٣]

وتبين صورة التشبيه المدينة العمالية أثناء مرحلة التفاوض غنيمة تسيل لعاب كل الممثلين والمناديب، وهي مدينة عليلة تحمل أدواء الماضي والحاضر والمستقبل، ويحين أجلها في أية فرصة مترقبة سانحة: "تواصلت المفاوضات بين من انتدبوا التمثيل الشغالين، وبين المسؤول الحكومي الكبير، الساكنة كلها أمل تنتظر النتيجة بشق الأنفس...المدينة أشبه ما تكون بشخص تحمله عصوان، اجتمعت عليه كل العلل وليس بينه وبين حتفه إلا أن تنكسر العصوان أو إحداهما فيخر دون حراك، الجسد المتهالك ما عاد يقوى على المزيد، عدم المعين وافتقد السند. والعلة تسري منه مسرى الدم... لم تصب بعد سويداء القلب... !"[١].

أما عن صورة الاستعارة فتجرد المحسوس في الرواية وفي أحيان أخرى تشخص الجامد وتحييه وتؤنسه لتوحي بفضاضة المكان وسراب الواقع وانقشاع الأمل ليحل الألم محله: " فصل الشتاء يرسم معالم المدينة بإحكام... شجيرات الصنوبر الكثيفة تحدث شخيرا حين تلامس ألياف الزهبر اللافع، سياج من صمت هادئ، يغلف المكان، أغلب الساكنة اعتصموا بقلاعهم الصغيرة خلف مدافئ الفحم يستعيدون شريط الأحداث الماضية، مزيج من الترقب يضفي على المسامرات الليلية رداء القلق والقنوط..."[٢].

---

[٣]ــ نفســـه ـ ص : ١٠٠-١٠١.
[١]ــ نفســـه ـ ص : ١٠٥-١٠٦.
[٢]ـ نفســـه ـ ص : ١١٤.

إنها صورة الصمت والسكون، واليأس والقلق. إن الفضاء المشخص في هذه الصورة الاستعارية توحي بالموت البطيء والكسل المديد واستشراف غد كله مخاوف وأحزان.

وإلى جانب صور المشابهة (التشبيه والاستعارة) تكثر صور المجاورة والإحالة كصورة الكناية التي تحيل على مراجع شخوصية ومكانية وحالية:

" تعرف ماذا كان يفعل أولاد الكلاب ؟ !

ليلة رأس السنة من كل عام، يسلكون سلوك المستعمرين لقطاء لا يستحيون. لا من الله. ولا من العباد. الرجل منهم. كل رجل بشاربه الطويل الكثيف. مثل قرون الماعز. يصطحب زوجته وأم عياله يعرفها على شلة الصحاب لا أحد يأتي المهرجان منفردا. لابد من صحبة أم الأولاد هذا شرط لا يجب أن يخل به أي كان..."[١].

وإذا انتقلنا إلى الإحالات المشكلة لمتن الرواية فتبرز لنا عدة خطابات مثل خطاب التصوف " جهد الرجلان كلاهما ليهزم أحدهما صاحبه في نزال عصيب... فأجمع جدي أمره وفتح فاه فتحة لاقبل لعبد السلام بها... فتحة يا ولدي... أغلقت أقطار السماء والأرض: الشفة العليا سامقت عنان السماء بينما تدلت الشفة السفلى لتغلف جنبات المكان وتحاصر عبد السلام المهزوم"[٢].

وإلى جانب خطاب الكرامات نجد الخطاب الإعلامي أو السياسي عبر مضامين قصاصات الجرائد" كتب محررنا السياسي: الذئب العجوز هو الاسم

---

[١]- نفســـه ص : ٧٥-٧٦.

[٢]- نفســـه : ص : ٦٧.

الذي اختارته جريدة "لبييراسيون" لشخصية (علان) في طبعتها يوم ٢٠ أبريل ١٩٩٥ يوم افتتاح المؤتمر التاسع عشر..."[١].

كما تحضر خطابات أخرى كالخطاب التاريخي والخطاب الديني والخطاب الأدبي والخطاب النقابي والخطاب الفني...

ونخلص من كل هذا إلى أن رواية سيرة للعته والجنون لجلول قاسمي نص جميل وممتع، كلما حاول القارىء أن يعيد قراءته كلما ازداد استمتاعا بشاعرية الرواية وروحها الفنية وأبعادها الإيحائية.

ومن هنا، أقول بأن الرواية نص مفتوح على مستوى التذوق الجمالي. لأن النقد قبل أن يسطر الأحكام الموضوعية، عليه أولا، أن يرسم انطباعاته الفنية والذوقية الجمالية.

وبعد هذا الانطباع، يمكن القول: إن رواية جلول قاسمي هي رواية واقعية إيحائية ورمزية إلى حد كبير، على الرغم من سقوطها في المباشرة في بعض المواقع السردية. كما أنها رواية فضائية أكثر مما هي رواية شخوصية. وهي رواية عمالية ذات إيقاع تراجيدي تتداخل فيها الفصحى والعامية قصد خلق إيهام واقعي بصدق المحكي. وتحمل كذلك رؤية واقعية انتقادية. وتركيب الرواية درامي جدلي قوامه الصراع والتفاوض والحل الذي يكمن في دفع التعويضات للعمال المسرحين. ويطبع جدلية الرواية نفس مأساوي يتمثل في الرحيل وترك المدينة تحتضر على إيقاع أنفاسها الأخيرة. كما يلاحظ أنها رواية غنية بالصور لاسيما صورتي الامتساخ الفانطاستيكي والسخرية

---

[١]- نفسه ص : ١٣٨.

المفارقة، وتتعدد في النص الخطابات والإحالات والمستنسخات التناصية التي تنسج مرجعية الرواية الجمالية والمعرفية.

والرواية فنيا ذات بناء كلاسيكي لاحترام الحبكة مراحل الإيقاع السردي للرواية الواقعية. كما تبدو الرواية حاملة لخصائص رواية الأطروحة لوجود الواقعية، والتلقين، والأطروحة Le Roman à thèse والصراع الجدلي والإيديولوجي.

وقد نجح الكاتب في إثراء سرده بخطابات حوارية وبمسرودات ذاتية وتبئيرات داخلية وخلفية قصد خلق عالم فني ثري بالدلالات والمقومات الروائية الموحية.

ولا ننسى أن في الرواية تيمات تؤطر حبكة الرواية كالمكان والفقر والاغتراب الذاتي والمكاني والرحلة والألم والربا وصراع القيم وصراع العمال...

ويمكن تجزيء الرواية إلى لوحات قصصية أو حكائية أو وصفية ومشهدية مستقلة دون أن يخل ذلك بنسيج الرواية. وهذا يبين أن الرواية في حاجة إلى تشبيك أحداثها وتوتير عقدتها وتوسيع لوحاتها، ليصبح النص غنيا أكثر.

وأخيرا : إن نص سيرة العته والجنون هي سيرة الامتساخ والمفارقة الساخرة.[1]

---

[1] - ملاحظة: اعتمدنا في هذه الدراسة على طبعتين: طبعة تريفة ببركان(٢٠٠٢)، وطبعة الكرامة بالرباط طبعة(٢٠٠٣).

١٠- الصورة الروائية في سوانح الصمت والسراب لجلول قاسمي

كثيرة هي المقاربات والدراسات النقدية التي يكون هاجسها الأول هو التنقيب عن المعنى والرهان واستخلاص الأطروحة وبعدها الإيديولوجي، وتحديد المرامي المرجعية سواء أكانت ذاتية أم موضوعية بكل الجوانب السياسية والاقتصادية والاجتماعية والنفسية والثقافية. وقليلا ما تنصت للجوانب البنائية والأسلوبية في علاقتها بالمتن أو النص الروائي. وبهذا يكون للمضمون نصيب أوفر من الدراسة، وبعده يفوز الشكل بحصة تكون أقل منه استقصاء أو مضاهيا له؛ ولكن دون استنطاق فعال لكل العناصر البنائية المولدة للنص، تكوينا وتمطيطا. لذلك آثرنا في هذه الدراسة المتواضعة استجلاء مكونات الصورة الروائية في "**سوانح الصمت والسراب**" للروائي جلول قاسمي؛ لأن المهم هو التركيز على شكل المضمون أي معرفة الأدوات البنائية التي استخدمها الروائي جلول قاسمي في تحبيك روايته وتشبيك أحداثها وتفصيل بؤرتها السردية وتفضيتها إيقاعا وتركيبا.

ومن المعروف أن الرواية تصوير باللغة وتشخيص للذات والواقع بأسلوب إيحائي يرتكز على المجاورة والمجاز. وبهذا تكون الصورة الروائية طريقة أسلوبية في تصوير الواقع وتمثيله وتشخيصه، قوامها الخيال والمحاكاة الفنية أو تجاوزها نحو الإبداع والابتكار، أي إن الصورة الروائية هي التعبير الجميل عن الذات في تفاعلها مع الواقع بلغة أسلوبية مشخصة إيحاء وانزياحا

وتصويرا، أداتها البلاغة والتخييل، وصيغتها التعبيرية الاسترسال السردي وخلقا.

ومن الصعب تعريف الصورة بدقة لتداخل الذاتي والموضوعي ، والسردي والبلاغي، واختلاف تجارب التلقي وإعادة الإنتاج، لأن الصورة الروائية " قبل كل ذلك، تمثل ذهني وتجربة عقلية يتلذذ بها المتلقي المساهم في "فعل القراءة" بدوره الحاسم، وجدله الثري مع خطاطات النص ومظاهره الجزئية وبياناته ومعلوماته وجوانبه المتفاعلة والمنعكسة على بعضها البعض. وحقيقة هذه الصورة، من منظور التلقي، لاتكمن في تشكيل التوافقات بين العناصر، بل في طريقة التشكيل نفسها ومن هنا نرى – يقول الدكتور محمد أنقار- أن كل تحديد صارم للصور الروائية لا يمكن تحققه إلا بالكشف عن مجموع الطرائق التي يمارسها الوعي لتمثل الصور من خلال العناصر الجمالية المقترحة من لدن المبدع في كل متن روائي"(١).

وعليه، فما هي الصور الروائية التي تتبني عليها رواية " **سوانح الصمت والسراب**"...؟ وما مكوناتها؟ وما هي وظائفها الدلالية والجمالية والمرجعية؟ هذا ما سنوضحه من خلال المستويات المنهجية التاليــة :

أ- الصور الروائية على مستوى النص الموازي :

إذا تأملنا صورة العنوان " **سوانح الصمت والسراب**" لاحظنا تركيبا اسميا في شكل استنتاج قائم على التقرير والإثبات يؤكد فيه الراوي خيبة

(١)– محمد أنقار : **بناء الصورة في الرواية الاستعمارية**، مكتبة الإدريسي، تطوان، ط١، ١٩٩٤، ص : ٤٥.

تجربة الشخصيات المتخيلة في الرواية، وضياعها بين الأوهام والأحلام الزائفة، كما يسجل العنوان اللحظات المريرة التي عايشتها شخصيات الرواية بعد سوانح حلمية براقة انتهت بالعبث اللاجدوى والوقوع في شرك سماسرة السراب وأنياب السلطة بعد الاعتقال والمحاكمة العابثة. وهذه السوانح هي سوانح بحوص والميلود ومعط الله ومحميد وآخرين. هؤلاء الذين لفظتهم تندرارة وفضاؤها المقفر الجدب بشيحه وريحه.

وتهيمن الأصوات المهموسة (س، ص، ح، ت) على صورة العنوان، وهذا الهمس إن دل على شيء، فإنما يدل على صمت الشخصيات وحزنها وعبثها وضياعها بين حلم براق وسراب خادع. ويرد العنوان بلاغيا مثل كناية كلية تحيل على ذوبان الشخصيات وتآكلها وضياعها وخيبة صراعها السيزيفي لتحقيق كينونتها ووجودها الاعتباري. وهنا، لابد أن نعود إلى السياق النصي للرواية ككل لتكثيف أحداثها ومعرفة الحبكة السردية المولدة للرواية.

وعليه، تنطلق الرواية من مصدرين في بناء موضوعها السردي:

<u>أولا : البحث عن الأدب الشعبى فى المنطقة الشرقية من المغرب ونواحيها الصحراوية:</u>

هذا المصدر هو الذي جعل الشخصية الأساسية في الرواية "بحوص" يتحول إلى براح وقوال يمتلك ناصية الشعر ومدح الأسياد وأهل الجود في المواسم والأفراح ومناسبات الأعراس، ويتمثل نصوص البحث رواية وحفظا وتناصا. ويأخذ بوصية خاله بأن يكون براحا بعد أن سدت في وجهه أبواب

الوظيفة. مع العلم أن هذا البراح قضى أربع سنوات في كلية الآداب واستكملها ببحث الإجازة حول الأدب الشعبي ليجد نفسه عاطلا تنهشه الفاقة، ويدغدغه الفقر والضياع واليتم والاغتراب الذاتي والمكاني في فضاء جغرافي لا حياة فيه ولا مستقبل لجفاف طبيعته وندرة موارده.

ثانيا : رصد الواقع المغربي بصفة عامة، وواقع المنطقة الشرقية بصفة خاصة :

لقد اشتغل المبدع على تيمة الهجرة السرية وبطالة أصحاب الشواهد العليا الذين ينتهي بهم المآل إلى الهروب من واقعهم الفض نحو آفاق أرحب حيث يحققون طموحاتهم وأحلامهم الوردية.

ويعني كل هذا أن الخطاب الشعري في الرواية يحيل على البحث في الأدب الشعبي باعتباره مصدرا للرواية وحبكتها؛ كما أن الخطاب السردي يحيل بدوره على الواقع المغربي بكل تناقضاته المفارقة. ومن ثم، يتنازع الرواية ميسمان : الميسم الشاعري والميسم السردي على غرار الروايات الجديدة.

أما الصورة التشكيلية المرسومة على اللوحة الغلافية الخارجية التي رسمتها الفنانة أسماء الورياشي فتحيل على عالم تجريدي مصبوغ بالسواد لكائنات لا ملامح لها ولا قسمات واضحة. إنها عبارة عن أشباح آدمية ينخرها الحزن والضياع والتيه. وفي الغلاف الخارجي نجد كلمات تشكل صورة البؤرة. وقد اختارها الكاتب لأهميتها في تبئير الأحداث؛ ولكونها أيضا تشكل

حدثا نوويا في الرواية. إذ تشير هذه الكلمات إلى سماسرة السراب والأوهام الذين يستغلون الضعفاء والفقراء والعاطلين . وبذلك تكون الرواية صراعا جدليا بين الذوات المعدمة المنهوكة والذوات المستغلة، أو بين الفاعل الساذج والفاعل الماكر.

وفي صورة الإهداء، يحضر الميثاق العاطفي الأمومي بين المهدي (الراوي) والمهدي إليه (الأم) متخذا صيغة مأساوية مرتكزها الحزن والرثاء والعزاء. ويحيل "القبر" و" بني مطهر" و "العراء" و"المفرد" على عالم الضياع والوحدة والموت والفقدان الوجودي وعلاقة الإهداء بالمتن الروائي علاقة صوت طبيعي حقيقي بموت خيالي مجازي. ويتقاطع الإهداء والمتن كذلك في الضياع والفقدان والصمت والاندثار الكينوني.

ب - **الصور الروائية على مستوى متن النص الروائي :**

تحضر في البداية أمامنا صورة الشخصية، وهي صورة بحوص "البراح" أو " القوال" الذي تخرج من الجامعة عاطلا، وله اطلاع كبير على الأدب الشعبي وأعلامه في منطقة المغرب الشرقي. وقد جرب التهريب و"التبراح"؛ ولكن لم ينجح فيهما. فقرر الهجرة إلى ما وراء البحار. بيد أن سماسرة السراب أوقعوه في شرك البحر وسجون السلطة. إنها صورة مثقف عاجز عن تغيير واقعه المقفر لذلك آثر الهروب؛ فكان جزاؤه المحاسبة والاعتقال.

وبناء على ما سبق، نعتبر "بحوص" شخصية إشكالية تعاني تمزقا بين الذات والموضوع، كما أنها شخصية غير منجزة وعادية. أفعالها سلبية

تضعف أمام لغة التغيير والفعل الإيجابي. وتركن في الأخير إلى زاوية الصمت والأحلام الزائفة الوردية؛ لتتلذذ بالإخفاق والإحباط على غرار الشخصيات الرئيسية المهزومة في معظم الروايات العربية (روايات عبد الرحمن مجيد الربيعي، روايات عز الدين التازي، روايات عمرو القاضي، رواية **أوراق** لعبد الله العروي...).

وتبرز لنا الرواية صورا أخرى لشخصيات مقهورة وشخصيات متسلطة مستغلة وشخصيات مهمشة ساذجة وشخصيات واعية حالمة. تشكل هذه الصور عالما من الشخصيات المتناقضة والمتناطحة في آرائها ومواقفها الإيديولوجية والوجودية. كما تحضر نساء عابثة، ونساء أخرى حجبتها الرواية وراء الكواليس السردية وما بين السطور.

وعلى الرغم من واقعية الرواية، فإن شخصياتها وجودية تبحث عن كينونتها ووجودها الاعتباري وتتصارع ضد الفقر والتهميش، كما تتصارع ضد الوسطاء والمستغلين. بيد أن هذا الصراع ستنطفئ ذبالته بالهروب وترك الظهرة ينهرها الاستغلال والجدب والموت.

وتحضر كذلك صورة اسم العلم الذي يحدد هوية الشخصيات ويبرز دلالاتها وأبعادها الوظيفية في الرواية. فنجد مجموعة من الأسماء مثل بحوص وعبد المنان الكريمي وصهيب عبد المنان وسهى بن عطا الله محميد ومعط لله والميلود ووردية والجيبة...

ويلاحظ على هذه الأسماء العلمية خاصية المفارقة والسخرية. إذ يهيمن المكون الديني على معجم الأعلام، فيظهر لنا السارد في جوهر الموصوف

صفات الكرم والجود والعطاء والجمال الوردي، بينما واقع هذه الشخصيات ينافي هذه الصفات أو يسخر منها مفارقة وعدما. وما الغرض من لغة التشخيص والتخييل في المسميات الكنائية وأسماء الأعلام إلا الإحالة على العبثية والضياع وتناقض الذات والفعل في تفاعلها مع الواقع: إيجابا وسلبا.

وإذا انتقلنا إلى صورة الفضاء فإنها تذكرنا برواية **"النهايات"** لعبد الرحمن منيف. إذ تنقل لنا الرواية فضاء الجدب والقفر والموت الذي يتشكل في الظهرية وتندرارة وفضاء بني مطهر. ويعرف هذا الفضاء القاسي بفضاء "الشيح والريح" أو بالمغرب غير النافع حيث تموت فيه الحياة، ويغرب فيه الأمل، وتشح الطبيعة بقطرها، وتنعكس صفحتها الدامية على الإنسان "الظهراوي" لتشكله كائنا بشريا متقلب المزاج، متناقض المواقف والمشاعر.

يقول الراوي واصفا فضاء الأحداث : "في الظهرة يتمدد المكان يبحث عن وجوده في اللامكان... وأي مكان إلا ذلك الاستفهام القاسي الذي يلهب ذويه مع القيوظ النازلة من السماء والصاعدة من الأرض بغير تملي طلعة كل منبئ بالجديد... ولا جديد تحت سماء الظهرة اللعينة: سهوب غاضت عنها أسباب الحياة فأضحت تتشح برقع متماوجة من سدر وحلفاء وشيح أجرد، قصير السيقان، كأنه يخشى على نفسه من التطاول فتجتثه الريح الصرصر العاتية التي تسلب الفضاء صمته حينا بعد حين. وعيون ماء عادت على أعقابها متدثرة بالحسرة لترسم على أديم اليابس مربعات بأحجام مختلفة تنداح

فيها الأقدام... ليس في فضاء الطراريد إلا لون واحد يلوح كل حين بلباس تتفنن فيه رياح السموم...[1].

تبين لنا هذه الصورة الفضائية هول المكان ورعبه وخطورته على الإنسان حتى إن الحياة منعدمة فيه بسبب القحط والجدب وانعدام الغيث. ولا يرى سوى رياح السموم تتراقص على هذا الفضاء الواسع الممتد في عريه الصامت. وقد استعمل الكاتب الاستعارة لتشخيص هذا الفضاء وأنسنة قفره الخالي ليرسم لنا فضاء مأساويا يطبعه السواد القاسي.

وعلى مستوى صورة السارد، يختار الكاتب أن يشرك الراوي مع الشخصية الأساسية في إنجاز الأحداث وأداء الوظائف السردية معتمدا في ذلك على التبئير الداخلي، وتوظيف ضمير المتكلم، ضمير الشهادة والمعايشة والمشاركة الحميمية في صلب الأحداث.

وتتساوى الشخصية مع الراوي في معرفة الأحداث وسردها. وعلى الرغم من هذه الرؤية الداخلية، فإن الراوي "البراح" ينتقل إلى الرؤية الخارجية والتبئير الصفري لوصف الشخصيات (عبد المنان الكريمي، وردية...)، والأفضية، أو لنقل المشاهد الدرامية مثل مشهد المرأة مع الجمركي الذي أفرغها من سلعها المهربة. وتعد الرؤية الداخلية رؤية الاعتراف والتذكر والاسترجاع والبوح بالحقيقي والخيالي، والإشهاد على صحة التجربة وصدقها مادام قد عايشها الراوي وجربها في أرض الواقع.

---

[1]- جلول قاسمي : **سوانح الصمت والسراب**، ص : ٥١-٥٢.

وهذه الرؤية ملمح من ملامح الرواية الجديدة التي نجدها في الروايات السيكولوجية والأوطبيوغرافية والمنولوجية.

ويمارس هذا السارد الحاضر في القصة عدة وظائف مثل السرد والتنسيق بين الشخصيات والانتقال بينها بكل حرية لتوزيع لقطاته التصويرية، والشهادة على الأحداث وتبليغها للقارئ وإيصال أطروحته الواقعية بكل حمولاتها الإيديولوجية، ولاسيما أن هذه الرواية تندرج ضمن التيار الواقعي الانتقادي.

أما فيما يتعلق بصورة الإيقاع، فتتمدد الرواية على إيقاع مسترسل كرونولوجي ينطلق من حاضر السرد نحو مستقبل الخيبة والاعتقال. ويتسم هذا الإيقاع بتسلسل الأحداث وتنامي الوظائف الأساسية والثانوية في إيقاع متموج يعلو تارة، وينخفض تارة أخرى عبر مجموعة من الأحداث الأساسية وهي على المنوال الآتي:

الدراسة الجامعي ⇐ البطالة ⇐ التهريب ⇐ التبراح ⇐ الهجرة غير الشرعية ⇐ المحاكمة والاعتقال.

وعلى الرغم من امتداد الإيقاع الروائي وتسلسله الزمني والسردي، فإنه يتقطع إلى حلقات مستقلة، إذ يلتجئ الكاتب إلى استخدام تقنية "التناوب" في تفعيل التماوج السردي وتسيير دفة السرد عن طريق تقديم كل شخصية على حدة ليعود إلى كل واحدة بعد ذلك ليستكمل مواصفاتها ووظائفها على الطريقة المعروفة في الروايات الكلاسيكية. وهذا التقطيع الإيقاعي ليس مرده فقط إلى طريقة التناوب في استحضار الشخصيات والأفضية ورسمها، بل يعود كذلك

إلى انحراف الإيقاع إلى الماضي في إطار "فلاش باك" قريب أو استشراف مستقبلي قريب كذلك. وهذا ما جعل إيقاع الرواية وجيزا لا يطول كثيرا ولا يعرف الإسهاب والامتداد الطولي الذي نجده لدى كتاب الرواية الواقعية أمثال بلزاك وفلوبر وستندال وإميل زولا ونجيب محفوظ وعبد الكريم غلاب ومبارك ربيع...

ويعني هذا أن إيقاع الرواية مكثف زمنيا وسرديا بلوحات وصفية وشاعرية مختصرة كأنها لقطات فيلم سينمائي يتحرك بسرعة ويخفف على القارئ متعة القراءة ومتابعة النص الروائي.

ويقترب إيقاع الرواية من إيقاع الرواية الواقعية الكلاسيكية الذي يصدر عن بداية يتم فيها استحضار الشخصيات والأحداث والأفضية وتقديمها، ثم تعلو الأمواج السردية لتعمق الحبكة السردية في إيقاع اللاتوازن لتنتهي بنهاية قد تكون توازنا إيجابيا أو لا توازنا. وهذا ما نلمحه في رواية جلول قاسمي التي اتخذت نهجا كلاسيكيا عندما أفصح في البداية عن إطار الرواية الفضائي والشخوصي : " أصبت في مقتلي يوم نمي إلى مسمعي ما نمي، في يوم معلوم، في تاريخ معلوم، في مكان معلوم، من الجنوب الشرقي، لمغرب يسعى حثيثا، ليبنى مساحاته الأولى من صرح دولة الحق"[1].

وتنتقل الرواية إلى تشبيك عقدة الشخصية الرئيسية وهي العطالة والفشل في التهريب و"التبراح" بعد أن حرم من عشيقته الأطلسية "وردية"، فتختار في الأخير الهروب إلى ما وراء البحار، لتنتهي الرواية بوقوع الشخصيات

---

[1]– جلول قاسمي : نفسه ص : ٩.

المغرر بها لسذاجتها في فخ المحاكمة والاعتقال والعودة من جديد إلى نقطة الصفر. وهذا ما يجعل بناء الرواية بناء دائريا أو حلزونيا يبدأ بصمت البطالة والفقر لينتهي إلى المصير ذاته بفضاضة أكثر وتقريع أشد. ويعني هذا أن إيقاع الرواية يرسم صورة عبثية لشخصية غارقة حتى أنفها تتلاطمها الأمواج مدا وجزرا تتلذذ بسوانح وردية تتجذب إلى الماضي تارة، وإلى المستقبل تارة أخرى. ويسم هذا الإيقاع روح اليأس والعذاب البشري والضياع الإنساني وتآكل الفرد في شراك الفخوخ البشرية والطبيعية والوجودية لترسم مصيره المأساوي إلى حين فقدانه وموته صمتا وسرابا.

وإذا انتقلنا إلى صورة الوصف التي ركز فيها المبدع على رسم الشخصيات والأفضية، فإنها صورة تشخيصية حية بالحركة تارة، والصمت تارة أخرى، ويسمها الإيجاز والتكثيف وعدم الاستقصاء والتفصيل كما نجد في روايات فلوبير وبلزاك إنه وصف موجز على غرار الوصف في الروايات الجديدة التي تعوضه باللقطات السردية والإيقاع الإنشائي الشعري. وهذا ما نجده واضحا في رواية **"سوانح الصمت والسراب"** إذ يتخذ "الوصف" طابعا سرديا وطابعا شعريا فتتقاطع بذلك الوظيفتان : الشعرية والروائية، وتتداخل المجاورة مع المشابهة لتحولا النص إلى رواية شعرية.

وتتمثل آليات الوصف عند جلول قاسمي في استخدام الصفات والأحوال والاستعارات والتشابيه والمحاكاة الساخرة والمفارقة التعبيرية: "لم نتوهم إلا ما سولت لنا البطون الجائعة في فيافي النجود المتراميات، التي نضدت عليها السماء رهبة الخوف وحازت في الأولين والآخرين سرابيل من ضنك

جحيم"[1] وتبلغ صورة الوصف قمتها التصويرية وروعتها الفنية عندما تلتجئ إلى السخرية: " براحكم أنا يا سادتي ... براح مع درجة الشرف، وشهادة علمية سميت منذ القديم إجازة... كان شيوخ العلم، إذا رضوا عن مستعلم قالوا: "أنت مجاز" أو " أجزناك" فاذهب فأنت حر لوجه الله أو لوجه العلم !".

فيضرب المستجاز في المتاهة، تارة يركب ظهر بغلة وأخرى يتمطق فوق حمار، حاملا فوق كتفين معقوفتين ورأسا مملوءا وجيوبا مثقوبة وعباءة أضحت مثل جلد المركوب من الوعثاء وروث المركوب... حولوا على عهدنا الكلم عن مواضعه فأضحى المسميان كلاهما في عباءة وعقال..."[1].

وقد يلتجئ الكاتب إلى توظيف التوازي والإيقاع الصوتي والتجانس الحرفي لخلق مفارقة وضيعة: " بحوص، يا سليط اللسان وحاد السنان، خلت سنانك، فراعك الوهم وأحال سنانك سؤالا حارقا يشوي أيامك المترعة بالانذهال... حلمك أن تصبح مواطنا صالحا، يتبخر مع آخر نسيمات الصباح، أصيلانا تعود وحدك تخب في أرومة تجود بأكثر من براح... تمني نفسك مقارعة الأخطبوط... أنت محض سراب..."[2].

وباستقراء مجمل الصور الوصفية في الرواية نجد أنفسنا أمام خطابات روائية متعددة وثرية مثل الخطاب السردي، والخطاب الشاعري، والخطاب الحلمي، والخطاب الفانطاستيكي. وهذا ما يقرب الرواية من النصوص

---

[1]ـ نفسه ص : ٢٠-٢١.

[1]ـ نفسه ص : ١٦.

[2]ـ نفسه، ص : ١٨.

الروائية الجديدة على الرغم من حبكتها الواقعية الانتقادية البسيطة، وتقليدية هيكلتها السردية.

ويلاحظ على الصورة الوصفية عند جلول قاسمي أنها لا تقف عند قسمات الصورة الوصفية التقليدية التي تهتم بالملامح الخارجية والنفسية والأخلاقية، بل هي صورة سريعة مشخصة بلغة التصوير المفارقة أو تلتقط ماهو أدق في الموصوف بإيجاز واختصار دون الاهتمام بتفاصيل الموصوف واستقصاء ملامحه الأساسية والثانوية والفرعية. أي إن الكاتب يقف عند الملامح الكبرى المحددة للشخصية والقواسم النفسية التي تطبعها بشكل عام دون الإسهاب في تاريخ الشخصية ومنشئها وطبيعتها على طريقة المدرسة الطبيعية عند زولا أو الواقعية عند بلزاك. وهنا يلتقي مبدعنا مع الرواية الجديدة في القفز على الوصف والتركيز على نفسيات الشخصيات في عموميتها دون الخوض في تفاصيلها.

أما فيما يتعلق بصورة المستنسخ، فيبدو الكاتب ذا حمولة ثقافية واعية، إذ يستخدم التناص بكل مكوناته الاقتباسية والتضمينية لبناء نصه الروائي وتعضيد حبكته السردية: امتصاصا وحوارا وتناسلا. وإلى جانب المصدرين السابقين للمادة الإبداعية (بحث حول الأدب الشعبي للركادة، وتحقيق حول الواقع المغربي)، نجد مستنسخات نصية أخرى ذات مرجعيات متعددة كالمستنسخ الأدبي (أبو العتاهية، طرفة بن العبد، المتنبي، الشنفرى، أبو نواس، أبو العلاء المعري، الأعشى...)، والمستنسخ الديني (عاد، سجدا، وبكيا، حمالة الحطب، الطوفان، في جعبتك تلقف ما جمعوا...)، والمستنسخ

الشعبي (رقصة الركادة، في خاطر لخواطر، البراح، عبد الله المكانة، أحمد ليو، ميمون سويس...)، والمستنسخ السياسي (ميزانية البنتاغون، البرلمان، مكيافلي، الانتخابات...)، والمستنسخ الأسطوري (ربابة أورفيوس...) والمستنسخ اللغوي (قلت: "جربت لعبة الاقتناص حتى قنصوني فصرت مقنصا ومقتنصا كما المرأة السليطة")، والمستنسخ التعليمي (الصرار والنملة...)، والمستنسخ الفانطاستيكي (الأخطبوط، الأشباح، الجنيات،...)، والمستنسخ الصوفي (الحضرة، الاسم الأعظم، مجذوب، أعز ما يطلبه الملهوف...).

وتنم كل هذه المستنسخات عن لغة السخرية والباروديا والتهجين والمفارقة والتهكم من الواقع المتعفن والانتقاد للكائن والسائد واستشراف الممكن الأفضل، والعزف على سمفونية حقوق الإنسان وحرية الفرد وحقه في الوجود والكينونة الحق والكرامة المصانة، ويمكن إدراج هذا التوظيف للمستنسخ النصي في إطار الرواية الجديدة على مستوى الملامح الروائية ليس إلا؛ لأن التركيبة المهيمنة على الرواية تركيبة كلاسيكية شكلا وصياغة ووظيفة. وهذا لا يضر الرواية في شيء؛ لأن المهم هو التشغيل الفني الجيد للحبكة السردية ومدى انفتاح المبدع على التقنيات الرواية الممكنة التي تسمح له بالتعبير عن كل طواعية وطبع، وألا يكون ذلك فقط تطبيقا وفيا لتقنيات ووصفات النقد السردي المعاصر؛ لكي ينال رضاه وثناء مدحه وإشادته. فكم من نصوص روائية جديدة تدعي التجريب والحداثة كانت دون مستوى الجودة الفنية والتلقي وجمالية التقبل! وكم من نصوص كلاسيكية ما زالت تؤثر على

القراء وخالدة بروعتها السردية وجماليتها الفنية الساحرة، وتضاهي إلى حد الآن أحدث النصوص الروائية التي تتبجح بالحداثة والانزياح السردي!

وتحضر صورة اللغة والأسلوب بكل طاقتها التعبيرية في الرواية، لأن الكاتب ينوع في السجلات اللغوية فلا يكتفي باللغة السردية التقريرية المباشرة التي نجدها عند كتاب الرواية الواقعية الكلاسيكية مثل بلزاك وفلوبير وزولا وستندال ونجيب محفوظ ومبارك ربيع وعبد الكريم غلاب، بل يستعمل لغة شاعرية إنشائية قائمة على الإيحاء والانزياح والترميز. ويتعدى ذلك إلى توظيف لغة تناصية تستند إلى تشغيل المستنسخ والتضمين لخلق نصوص تتقاطع وتتناسل مع بعضها البعض. ويهجن المبدع لغة الفصحى بلغة الواقع الشعبي بعاميته البسيطة للاقتراب من نثرية الواقع وطبقاته الدنيا لخلق تلاحم بين النخبة المثقفة والفئات الشعبية المقهورة للتحالف ضد الوسطاء وسماسرة السياسة وبائعي الأحلام والسوانح الوردية للسذج من الناس الذين انقطعت عنهم سبل الحياة والعيش الكريم. وهذا التهجين اللغوي ميسم يطبع الرواية الكلاسيكية والرواية الجديدة معا؛ ولكن مبدعنا طعم هذا التهجين بلغة المستنسخ الذهني ليحول النص من متعة إنشائية "حافية" إلى متعة إبداعية ذهنية دسمة بالمعطى الثقافي وتعدد الأساليب اللغوية، فمن الأسلوب المباشر إلى الأسلوب غير المباشر والأسلوب غير المباشر الحر؛ ولكن يبقى السرد أوالأسلوب غير المباشر هو الطاغي على النص. وهذا ما يوقع الرواية في إيقاع المنولوجية والصوت الواحد والسارد الأحادي المطلق والرؤية الذاتية للراوي على غرار سلطة السارد في التبئير الصفري عند فلوبير وموباسان

وبلزاك. بينما تدعو بيانات النقد الروائي الجديد إلى خلق نص بوليفوني يعتمد على الحوار وتعدد الشخصيات وجدلية المواقف وعدم تدخل السارد، وتنويع الضمائر والاطروحات والمنظورات؛ ويبقى القارئ هو الحكم في التعليق وترجيح كفة الشخصيات واختيار الأطروحة المناسبة والمواقف الوجيهة.

وإلى جانب هذه الأساليب السردية، تتخلل الرواية أساليب أخرى كالأسلوب الشاعري والأسلوب التناصي والأسلوب الحلمي والأسلوب الفانطاستيكي والأسلوب المباشر الواقعي...

هذا، وإن الكاتب يوظف لغة الشارع بشكل قدحي لإثارة السخرية والتهكم ونقد الواقع. كما يستعمل لغة لا أخلاقية قوامها الإضمار والإيحاء مراعيا إلى حد ما مشاعر القارئ؛ ولكن في بعض الأحيان يسقط في البوح والجهر والإسفاف في التصريح بهذه اللغة المنحطة التي يراد منها التجريح والسب وخلق المفارقة والتشويه الكاركاتوري؛ ولكن الواقعية – مهما كانت درجتها في المحاكاة – لا ينبغي لها أن تصل إلى هذه الدرجة من الإباحية اللغوية الممقوتة ذوقا وأخلاقا كما في هذه المقاطع التي تزخر بسماجة الألفاظ وسوقيتها وتنافرها مع الذوق الأخلاقي أو الأدبي العام. مع العلم، أن المبدع لا يريد سوى أن ينقل لنا كل ما يراه ويسمعه في الواقع بصورة أمينة ومباشرة وأكثر صدقا وموضوعية " في إحدى المساءات قالت "الجيبة" قيدومتنا في نبرة فيها مرارة وأسى : هذه الحرفة لم تعد توكل خبزا .. المؤنثون الذين يلعبون أدوارا معكوسة... حولوا الأنظار عن مهنة الفحول إلى غيرها..." ولعلي فهمت قصدها فأردفت " نحن نمارسها للرجال ذوي "الشلاغيم" الذين

يحملون تحتهم هراوات، يدكون بها فروجا، ولا يشقون أدبارا. لا لهؤلاء الذين يعكسون الشرائع، ويقبلون السنن، لأنهم وجدوا ضالتهم في المرضى والمعقدين نفسيا"[١].

وفي مكان آخر يحضر مقطع لغوي فاحش بهذه الصيغة السردية : "عرفتني وردية احتراما حقيقيا. قالت غير ما مرة : " هذه الحرفة لا تصلح لك ولا تصلح لها. إنها أنت رجل "قاري" قلت : " حتى ولو حولت القاف خاء، فإني لن أتزحزح... سأبقى كما أنا وسيان عندي الحرفان كلاهما"[٢].

وفي مقطع آخر يقول الراوي بعد تجربة جنسية عابثة وخليعة: «قالت: خنصرك الصغير قلم يسجل ذكرى هذا الأمر العاثر"[١].

ونجد كذلك هذا النص "صاح صوت من الخارج : " لا تنطق بالحديث الشريف وأنت مخمور أيها الحمار" لم يبال المتحدث في غمرة انسطاله وانبطاحه قال : " أنا مرفوع ... سير...ت ..."[٢].

وهكذا، تتبين لنا لغة الفحش والدناءة والدعارة على غرار لغة محمد شكري في "**الخبز الحافي**" ورواياته الشبقية والوردية الأخرى، أو كلغة الطيب صالح في "**موسم الهجرة إلى الشمال**"، أو كلغة ألبرتو مورافيا في رواياته البونوغرافية، ولكن بمستوى أقل إباحية وسوقية لدى كاتب "**السوانح**...".

---

[١]– نفســه ص : ١٥

[٢]– نفســه ، ص : ١٩.

[١]–نفســته ص : ٢٢.

[٢]– نفســه ص : ١١.

وفيما يخص التصوير البلاغي، تضم الرواية عدة صور تعزف على إيقاع المشابهة أو المجاورة أو الرؤيا الشاعرية أو التناقض كخلق صور روائية إيجابية وشاعرية ترسم المصير المجهول للشخصيات ووجودها العبثي الذي تنهشه الفضاضة والسوداوية والصمت الحالك والسراب الزائف. ومن بين الصور الروائية التي تحضنها رواية **"سوانح الصمت والسراب"** نجد صورة المبالغة كما في المثال التالي : " أما القرش الأعظم ... البارون الحربائي، فقد أكل تعب الليالي الملاح... لقد عرف كيف يستنزف منا كنايات الأوهام .."[٣].

وتحضر صورة التشبيه لترسم ملامح الشخصيات وتبين مظاهرها وتحدد قسماتها السلبية أو الإيجابية: " لا أريد أن انتهي **مثل بعوضة** في جوف القرشيات التي تتحسس الأصوات المتطامنة معولة على فخذ بحوص الضامرة مثل خيط... هل أقول بجسمي نحولا، لولا هذا الهذر ما كنت لأرى...."[١].

تصور لنا هذه الصورة التشبيهية مدى دقة هيئة بحوص ونحالته المفرطة في النحالة بسبب جدب القفر وضحالة المكان، وتحضر البعوضة لتحيل على قزمية الشخصية وهشاشتها في مواجهة الصعاب والمخاطرة. وهذا التمثيل في غاية تقبيح المشبه والحط به لتبيان عجز الشخصية عن التغيير واستكمال برنامجها السردي وتحقيقه على أحسن وجه. ويعني هذا أن بحوص شخصية تنقصها البطولة والفعل الملحمي والمغامرة الإيجابية في تغيير الأشياء لحسابها.

---

(٣)– نفســـه ص : ١٨ .
– نفســـه، ص : ٧ .

وترد صورة التدرج كذلك لتكميم الأشخاص والأشياء في سموها وانحطاطها : " الغرفة صغيرة أيها الملاعين لا تسع ستة طلاب فبالأحرى جيشا من أمثالكم..."[٢]. وصورة الإحالة أو الكناية : " نحن نمارسها للرجال ذوي "الشلاغيم" الذين يحملون تحتهم هراوات، يدكون بها فروجا، ولا يشقون أدبارا"[٣].

وتحيل هذه الصورة على مفارقة بين فحولة ذكورية وفحولة لواطية أشبه بالمسخ والتشويه البشري. وهنا يلتجئ إلى الصورة الكنائية للإضمار والإخفاء مخافة من شفافية اللغة ووضوح التواصل السردي الفاضح.

وتنكشف صورة التوازي في الرواية عن تتابع الإيقاع وتجانس الأصوات وتماثل الصيغ السردية والصرفية والتركيبية التي تخلق خطابا شاعريا وإيحاء انزياحيا يحمل في طياته وظيفة شعرية جمالية تتكئ على المشابهة ونبرية التكرار واللغة وسجع الإيقاعات التعبيرية والصوتية: "بحوص يا أرعن، يا ابن الأرعن، صاحب صنعة تجلب البلايا وتكثر الرزايا، وتجنب المزايا، لا تنكأ جروحك بالتذكر، تدثر بالتسلي وادع ربك دون الجهر من القول... لا تمن نفسك بأكثر من هذا، قد تغيب بسمتك ولا يفتر ثغرك إلا عن ضحكة بلهاء..."[١].

وتحاول هذه الصورة الإيقاعية وغيرها من الصور في الرواية أن تتمثل وتحاكي الجملة القرآنية في سجعها ونبرها لشعرنة السرد على غرار المحكي

---
(٢)– نفسه ص : ١١.
(٣)– نفسه ص : ١٥.
(١)– نفسه ص : ١٧.

الشاعري الذي نظر له الناقد الفرنسي **"جان إيف تاديي"** في كتابه المعروف " **المحكي الشاعري"**[٢]؛ إذ "يستعمل متخيل الرواية شخصيات لها قصة تجري في مكان أو عدة أماكن؛ ولكنه في الوقت نفسه يستعمل طرائق السرد التي تعود إلى الشعر. إن هناك صراعا ثابتا بين الوظيفة المرجعية، بمهامها الاستدعائية والتمثيلية، والوظيفة الشعرية التي تثير الانتباه إلى شكل المرسلة نفسها"[٣].

وتأتي صورة التضمين أو الاقتباس بطريقة تناصية أو بطريقة مباشرة تنبني على المحاكاة والنقل الحرفي لتعضيد المسرود وتأكيده إحالة ودعما وشهادة: "غناء الرجال تصادى مع غناء النسوة المنطلق في فضاءات متوسطية، رددت ذات مساء أصواتا تلهج أن: " أقيموا بني أمي صدور رحالكم... وانشروا في الآفاق بأنا قوم تقطعت بنا السبل..." لا غناء ولا مكاء ينجي من عاقبة المصير... رددوا بصوت جهير : " عاج الشقي على رسم يسائله"[١].

وتحيل هذه الصورة الروائية على مستوى التلقي الذهني على صعلكة الشنفرى ومغامرات أبي نواس الخمرية، وبهذا تجتمع الصعلكة الشعرية مع خمرة العبث والانتشاء الوجودي لتغرق سمفونية الضياع والهباء والفراغ

---

[٢]- A regarder : J.Y .Tadié **: Le récit poétique**, éd. PUF. ١٩٧٨

[٣]- نقلا عن د. سعيد يقطين: **القراءة والتجربة**، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٥، ص : ٩٠،

J.Y. Tadié : **Le récit poétique**: pp : ٧-٨.

[١]– جلول قاسمي : سوانح الصمت والسراب، ص : ١١٤.

الوجودي لهذه الشخصيات المقهورة في الرواية والمرصودة من خلال صورة الالتفات وتنوع الضمائر وسوداوية الوصف والإيقاع الجنائزي الحزين.

أما صورة الاستعارة فتهيمن على الخطاب الشاعري في الرواية وتنسج نسق دلالاته الرمزية والإيحائية إلى درجة تشتبك فيها الاستعارات المجازية مع السرد ويستحيل فرزها من شدة التداخل والتقاطع فيترتب عن ذلك تحول السرد إلى الشعر والشعر إلى سرد. وهذا ما يسمى بالمحكي الشاعري – Le récit poétique- وسنكتفي بمثال واحد من هذه الصور الاستعارية التي من الصعب حصرها وعدها لكثرتها، مما يجعل هذا النص الروائي نصا إنشائيا بيانيا في قمة الشاعرية والغنائية السردية : " وردت أركمان بعد الظهر بساعتين. مهزولا أتنعم الفاتنة، مترعا بالسخافة والانذهال... أتملى سماطها الأرجواني يلف حواشي المتوسط، على طول الجزء الجنوبي المتاخم " لجرف الروم"، حتى " الجزيرة الصغرى" يسلم قيادة لأمر الريح تسربله بنعومة بداية صيف جميل.

هي عتمة ساحرة تندغم أصداؤها حين تلامس هسيس نباتات " الملاح" الذي يزحف بأعراقه فيسلح على البنايات البيضاء، الفخمة. يداعب جذورها رويدا رويدا كلما أوغل البحر فمد شطآنه، فلاطفت الأبواب... دور جميلة تنبت كل صبيحة بعيدا عن التلصص والبصبصة وقريبا من لغة مألوفة لدى أهل الاختصاص... تتربص للشاطئ العاري. فتزحف كالفطريات على البقع المتبقية التي يزجي فيها من كلفوا ذلك لحظات هاربة من عمر الأوان..."(١).

---

(١)– نفسه، صص : ١٠٣.

ويستعمل الكاتب صورة الاستعارة أثناء الوصف والتخييل السردي وخلق المجاز والانزياح عن المحاكاة وخرقها وتصوير الأشياء وتجسيدها وتأثيث الأفضية وأنسنتها وتشخيص الجماد وتأنيث الأمكنة أو السخرية من الشخصيات.

ويشغل الكاتب صورة التعويـض la périphrase لإزالـة الإبهـام وتوضيح المكنى عنه وإبراز الواضح من الغامض وتبئيره. بيد أن هذه الصورة لا ترد إلا في سياق التهكم والمفارقة الساخرة : " ألزمني المشرف على مضض، وقال : " ألا تشتغل حول موضوع مشهور عندكم ؟" قلت : عن أي موضوع مشهور تتحدث يا دكتور ؟ " علق في لهجة تقدح سعادة : " في الحفلات عندكم هنا في المغرب الشرقي... حفلات الشيوخ، أقصد، كما تسمونها، شاهدت شخصا يقطع الغناء، ويقول كلاما جميلا كالشعر، ويناوله المكرمون قدرا لا بأس به من المال..." قال ذلك متعجبا كأنه سيحقق فتحا علميا على حسابي الشخصي. قلت : " هل تقصد البراح؟" ... هو ذاك... هو ذاك ... التبراح أحسنت، اشتغل واجمع الأشعار، ورتبها حسب حروف المعجم، وستدخل التاريخ من باب الواسع"[١].

وتهيمن صورة السخرية والمفارقة على معظم تعابير الرواية سردا وشعرا لتنسج عالما متناقضا وساخرا تختلط فيه القيم والمبادئ : " أصبحت بالممارسة أعرف بنات الهوى وضحاياه واحدة واحدة... بصيغة أخرى تحولت إلى ديوث مع مرتبة الشرف... إذا سألت عني واحدة من بنات الطوبية

---

[١]- نفسه ص : ١٨.

١ أو الطوبية ٢ أعطوك نعتي... عشت اختراق الخطوط الحمراء والسوداء"[٢].

وفي مكان آخر يقول السارد ساخرا من طالب الإجازة في الآداب :
" فيضرب المستجاز في المتاهة، تارة يركب ظهر بغلة وأخرى يتمطق فوق حمار حاملا فوقه كتفين معقوفتين ورأسا مملوءا وجيوبا مثقوبة، وعباءة أضحت مثل جلد المركزوب من الوعثاء وروث المركوب.. حولوا على عهدنا الكلم عن مواضعه فأضحى المسميان كلاما في عباءة وعقـــال..."[٣].

ويوظف الكاتب صورة النقيضة في روايته لاستجلاء التناقضات والصراع الجدلي واختلاف النمواقف والمنظورات : " فكان ما كان ودخلت تاريخ الحرفة من أوسع الأبواب. فأصبحت بعدها مداحا للمناسبات ... كنت بصيغة أو بأخرى أقلد دور الأعشى، هو كان يخفض أقواما ويرفع بلسانه آخرين... يصدع بحمقه على رؤوس الخلق ولا يبالي أما أنا فإن بليتي أشد نكيرا من سيرة الأعشى التي عرفت عنها ما عرفت في الكتب دون المعرفة العيانية بصاحبها..."[١].

يقابل الراوي في هذه الصورة بينه وبين الأعشى الذي حظي بمكانة كبيرة وحظوة عالية لدى ممدوحيه، ويحظى بسلطة شعرية كبرى في الرفع بالناس أو الحط بهم؛ وهذا ما لا يتوفر للشاعر المقهور الذي يفقد الصلات والعلاقات الحميمية بالكبار؛ فعلاقته لا تتعدى بنات الهوى وبعض سماسرة

---

[٢]- نفســه ص : ١٤.
[٣]ــ نفســه ص : ٢١.
[١]ــ نفســه ص : ١٨.

الأوهام. كما ترد في الرواية أيضا صور التعجيب والتغريب الدالة على تداخل الواقع واللاواقع، والحقيقة والخيال، وصراع الطبيعي وفوق الطبيعي، وتأكيد غرابة المألوف وهول الواقع وفضاضته المقيتة : " انتفض معط الله، قائلا : " أقسم أنني رأيت جنبا حقيقيا منذ أسبوع ... رأيت امرأة ... سبحانه الخالق : شعر طويل أفحم ووجه مدور أبيض وعينان كبيرتان وقد ممشوق... ولكن الغريب أن رجليها رجلا بقرة..."[٢].

ج- الصورة الروائية على مستوى المناص :

يمكن اعتبار **"سوانح الصمت والسراب"** تكملة للرواية الأولى **"سيرة للعته والجنون"**، في إطارها الواقعي الانتقادي الساخر، وامتدادا لفضائها المقفر (الجنوب الشرقي للمغرب)، والتركيز على الشخوص الهامشية المتناقضة المهضومة الحقوق، والبحث عن أحلام وردية لإثبات الذات والكينونة الوجودية. فهناك، إذاً، تلاقح بين صورتي الروايتين على مستوى الحبكة السردية وتفاصيلها الكلاسيكية. وتبدو الرواية الثانية أكثر جودة وإبداعا من الرواية الأولى، حيث يتخلص الكاتب إلى درجة كبيرة من التقرير الريبورتاجي الجاف والتناول المباشر للحبكة السردية بتوظيف المحكي الشاعري وتنويع صوره الروائية وأساليبه السردية.

وإذا كانت الصورة الروائية في النص الأول تهيمن عليها صورة الوثيقة والتبئير السردي المباشر، فإن الصورة الروائية في النص الثاني هي صورة

---

[٢]ــ نفســه ص : ٨١.

المحكي الشاعري الذي يتقاطع فيه الشاعري مع السردي، وصورة المشابهة مع صورة المجاورة.

وإذا تأملنا كذلك الغلاف الخارجي الخلفي لرواية " **سوانح الصمت والسراب**"[٢] في طبعتها الحقيقية الأولى وجدنا صورا نقدية مناصية تستعمل لغة واصفة لتقويم الرواية وتقييم صاحبها.

يحتوي هذا الغلاف الخارجي الخلفي – الذي لا تهمنا وظيفته الإشهارية- على ثلاث شهادات ذهنية لرواية " **سوانح الصمت والسراب**": الأولى لمحمد أقضاض، والثانية لعبد الرحمن بوعلي، والثالثة لأحمد الدويري.

تعتبر الشهادة الأولى الرواية ذات صورة ساخرة مأساوية إلى العالم، ويعد صـــورة الوصف جامدة بجمود فضاء الصحراء المرصود فـــي الرواية[١].

أما شهادة الدكتور عبد الرحمن بوعلي فهي شهادة تعريفية بالعمل ومبدعه. وقد منحت جلول قاسمي وسام الكاتب الروائي بامتياز، وإشارة الاعتراف للدخول في حلبة الروائيين المبدعين سواء في المغرب أم في العالم العربي.

---

[٢]– جلول قاسمي : سوانح الصمت والسراب، مطبعة تريفة، بركان، ط ١، ٢٠٠٢.

[١]– جلول قاسمي : **سوانح الصمت والسراب**، الغلاف الخارجي الخلفي.

أما الصورة الروائية – حسب الشهادة الثالثة – فهي صورة مفصلة وعميقة للأحداث والشخوص في متن السوانح، كما أنها صورة المستنسخ الشعبي[٢].

وتشتغل رواية **"سوانح الصمت والسراب"** على تيمة الفقر والضياع، وقد حققت هذه الرواية بعض التجديد على مستوى التصوير اللغوي والوصف الشاعري والتنويع بين السردي والشعري واختراق الواقعي بالعجائبي...[٣].

ونخرج من كل هذه القراءات المناصية أن الصورة الروائية في السوانح هي صورة مأساوية ساخرة عند أقضاض محمد وصورة معمقة ومفصلة للأحداث عند الدكتور عبد الرحمن بوعلي، وصورة الفقر والضياع وخطاب المحكي الشاعري لدى الدكتور أحمد الدويري.

ونستنتج مما سبق ذكره، أن الصورة الروائية في رواية **"سوانح الصمت والسراب"** صورة واقعية انتقادية ساخرة قوامها التهجين والباروديا والمفارقة. وتخضع هذه الصور الروائية لتقاطع السردي والشاعري؛ لذلك تندرج الرواية إلى حد ما ضمن المحكي الشاعري. وتعزف كل الصور الواردة في الرواية على نوتات الضياع والحزن والسواد. وتحمل في طياتها رؤية تراجيدية للعالم ورؤية وجودية أساسها العبث والاستلاب والجحيم.

وقد اشتغل الكاتب على تيمة البطالة تمطيطا وتوسيعا ونسج لها صورا روائية بصرية ولغوية تمتح متعتها الجمالية من رونق السرد وروعة الشاعري وإيحاء المستنسخات النصية. ولم تكن هذه الصور الروائية تزينية

[٢]– انظر الغلاف الخارجي الخلفي للرواية السابقة.
[٣]– انظر الغلاف الخارجي للرواية السابقة.

فحسب، بل كانت صورا انفعالية وتعبيرية حادة في تصوير المأساة وتشخيص المعاناة البشرية والسخرية من الحياة وتأكيد عبثيتها وسأم وجودها. وبالتالي، يخطو جلول قاسمي بهذه الرواية خطوة متقدمة نحو آفاق روائية واسعة. ونعترف بكل صدق بروائيته واقتداره على تسيير دفة الكتابة الروائية بين تموجات وإيقاعات الصورة الروائية. ونتمنى أن ينوع الكاتب في نصوصه السردية اللاحقة، وأن يختار تيمات إبداعية وسجلات لغوية أخرى، ويبحث عن طرائق سردية تميزه عن باقي الأصوات الروائية الموجودة، وأن يجدد أدواته السردية لخلق حداثة روائية أصيلة. وهذا ما نتوسمه في شخصية المبدع جلول قاسمي الذي سيفاجئنا – وهذا ما لا شك فيه- بنص سيبذل فيه كل طاقته الإبداعية ليكون أكثر حداثة وتجديدا وتأصيلا.

١١- مدارج الهبوط : بين تشظي الذات وشعرية الخطاب

مدارج الهبوط هي الرواية الثالثة للروائي جلول قاسمي بعد سيرة للعته والجنون(٢٠٠٢)، وسوانح الصمت والسراب(٢٠٠٤)، وقد صدرت سنة٢٠٠٥ عن منشورات اتحاد كتاب المغرب في حجم متوسط ذي (١٣١) صفحة، وفي ثوب طباعي قشيب ذي دفتين مطعمتين بورق مقوى بلاستيكي ناعم يدل على طباعة جديدة وأنيقة ومكلفة.

١- عتبة المؤلف:

يحضر جلول قاسمي باسمه وصورته ليثبت هويته الإبداعية داخل الساحة الروائية المغربية عبر ميسم وشعار اتحاد كتاب المغرب الذي يتمثل في أيقونة الريشة والكتاب، كما تحيل سمرته المختلطة بالبياض على فضاء رواياته:المغرب الشرقي ولاسيما جرادة وتندرارة وبني مطهر ناهيك عن تخوم فكيك وصحراء الجنوب. إنه مبدع من أعلام تلك المنطقة المهمشة جغرافيا، والثرية إبداعا وحرقة وتوهجا إلى جانب حميد لحمداني ومحمد بنعلي ومحمد عابد الجابري...
ومهما حاول أن ينزل جلول قاسمي إلى درجة الصفر في الكتابة والحياد الموضوعي وأن يخلق لنا ساردا آخر فإن صورته حاضرة بقسماتها في هذه الرواية بفضاءاتها وأحداثها وخطابها السردي الذي يدل على مدارج هبوط صاحبه ذاتيا وكينونيا.

٢- عتبة العنوان:

يحيلنا العنوان الخارجي على سيناريوالتشظي وتآكل الذات وذوبانها في قيعان الهزيمة والفشل والعبثية الوجودية والخسارة والاضمحلال وخيبة الأمل، ويعني هذا أن من البداية تبدو الرواية كالحة مأساوية تنتهي بالسقوط والانتظار والموت، كما أن الشخصية ستكون من خلال العنوان إشكالية تعيش صراعا ذاتيا وانقساما بين الذات والموضوع وتفشل بالتالي في تغيير واقعها الكائن للتطلع به نحو واقع أفضل.

٣- الأيقون البصري:

وتستعين هذه الرواية الوجودية على مستوى الأطروحة بلوحة أيقونية للرسام المغربي المعروف محمد القاسمي وهي لوحة تجريدية تؤشر على انحطاط الذات وتشظيها نفسيا وواقعيا وضياعها بين متاهات الوجود وسراديب الحياة. وتبين لنا اللوحة البصرية ذاتا ضائعة في فضاء أجدب تاركة خطى تائهة في فضاء السراب واللاجدوى.

٤- التعيين الجنسي:

ويمكن إدراج هذا النص الأدبي ضمن الرواية الجديدة القائمة على شعرنة الخطاب السردي والتذويت واستخدام تيار الوعي والمنولوج الذهني والتمزق الذاتي وفضح اللعبة الروائية وتكسير البنية الزمنية والحبكة السردية. ويمكن أن ندرج هذا النص ضمن رواية الأطروحة حيث يتقاطع فيها الجانبان: الوطني والوجودي العبثي.

٥- الإهداء:

ويرتكز هذا النص الروائي على ميثاق تعاقدي بين المرسل الكاتب(جلول قاسمي) والمرسل إليه الابن(مروان قاسمي) من خلال ملفوظ الإهداء الذي يتمثل في المحبة والمودة بين الأب والابن، إذ إن الابن قرة عين الكاتب هو استمرار لأبيه في مدارج الصعود والانتساب والترقي الوجودي والكينوني. ويمكن أن يكون هذا التواصل الحميمي العائلي بين الطرفين يماثل التواصل الموجود في المتن الروائي بين أبي المكارم وابنه الذي يريد أن يبحث عن صورة أبيه محاولا استعادتها.

٦- كلمات الغلاف:

وتدل كلمات الغلاف الخارجي التي اختارها الكاتب لتكون بؤرة الرواية ورسالتها التي تستكنه مقصدية النص على خسارة الوطن وضياعه بين أيدي

ذوي الضمائر السيئة الذين ضيعوه وخانوه بالشعارات والمبادىء الزائفة وحرموا أبناءه من عطفه وحنانه بعد أن ضحوا بالنفس والنفيس من أجله ليستفيد منه من لا قلب له على هذا الوطن الغالي يسترخصه لأغراضه الشخصية ومآربه الذاتية ويعصره ليقدمه لقمة سائغة لأعدائنا في الخارج:"كانت مخيلتي ما تنفك تعيد ترتيب الماجرى. كل اللحظات الماضية؛ منذ وعيت تاريخي الشخصي. كانت مسيرة للسحق؛ مشروكة بيني وبين أم المختار، وبين جيل كامل من سدى وطني. وكانت سؤالا مؤزرا بالخسارة. كانت سحقا دائما... وخسارة. فأضحى الوطن القابع بين ثنايا القلب؛ مستودعا كبيرا للخسارة. ولكني كنت دوما أعشق الوطن، الأجل في عز الخسارة. لكن صوتي المبحوح؛ المرتد إلى لهاتي كان دوما يردد: إيه يا وطنا يأكل من كبده. يأكل من رحمه.
لكن الوطن الرحيم...
ما حار جوابا...
ما حار خطابا...
وكان الوطن الصم يستهلك حتفي. ويطلب حتفي... حتفي المتأبي على الأعداء. وبعض الأصدقاء."[1]

أ- <u>المتن الروائي:</u>

١- <u>الأحداث:</u>

وعلى مستوى الأحداث،يمكن القول: إن رواية مدارج الهبوط هي رحلة بحث عن الحقيقة التي يبحث عنها كل واحد منا بطريقته ورؤيته للعالم. ألم يبحث عنها الفلاسفة منذ اليونان إلى يومنا هذا؟! ألم يجعل أفلاطون الحقيقة كامنة في عالم المثل المفارق لعالمنا النسبي والمشوه، كما جعلها أرسطو في عالمنا المادي؛ ولكن في الجواهر دون الأعراض ؟! ألم يذهب ديكارت إلى أن الحقيقة هي مطابقة الفكر لذاته، بينما أثبت التجريبيون أن الحقيقة هي مطابقة الفكر للواقع؛ أما كانط فقد وفق بين العقلانيين والتجريبيين عندما

---

[1] - جلول قاسمي: **<u>مدارج الهبوط</u>**، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط١ ، ٢٠٠٥، الغلاف الخارجي الخلفي؛

حصر الحقيقة في العقل والتجربة معا.وذهب مارتن هايدجر فاعتبر الحقيقة انكشافا وتأويلا ومطابقة الواقع للفكر، بينما اعتبر البراجماتيون أن الحقيقة هي المنفعة والمصلحة؟! وإذا كانت الحقيقة مطلقة عند ديكارت وسبينوزا وبرادلي فإنها نسبية عند إنشتين ومنعدمة عند الفيلسوف الألماني نتشه مادامت قائمة على الأخطاء والأوهام والخوف من الموت والميل إلى السلم الوجودي واستعمال اللغة الاستعارية التهويلية القائمة على المبالغة والمجاز.

لكن الرحلة في هذه الرواية هي بحث عن السراب والعبث واللاجدوى، بحث عن الإنسان والوطن بين متاهات الفراغ والموت وسراديب الضياع والإفناء، والنبش في الماضي واسترجاع أوجاعه الدامية من أجل البحث عن صورة الوطن المعتقل بين رفات الأموات في صورة مناضل أعطى الكثير لبلده وقاوم الاستعمار الدخيل حتى استبشر الوطن بالاستقلال. إنه أبو المكارم الذي ضحى بكل شيء من أجل حرية وطنه وعدالته وفجره النوراني المشع. عاش حياته يناضل ويقاوم في أرض النجود بين تندرارة وفكيك وصحراء الجنوب وعلى أرض الحدود. جعل خيمته مأوى للكرم والجود ومبيتا لأصدقائه الذين نكلوا به وأهدوه لقمة سائغة للضياع والاعتقال التعسفي والتعذيب اللاإنساني.

لقد ترك أبو المكارم ولدا وحيدا هو المختار وزوجة طائعة قضت نصف شطر حياتها الأول في خدمة زوجها والمناضلين الذين يرافقونه بدون كلل ولاتعب على الرغم من أن زوجها الزعيم تزوج من جزائرية سرعان ماغادرته وتركته مع زوجته أم المختار؛ لأن هذه الشابة الأوراسية لم تستطع أن تتحمل فراق زوجها المقاوم الذي وهب حياته للنضال والمقاومة الباسلة من أجل أبناء هذا الوطن السعيد.

وقضت الشطر الثاني من حياتها في حسرة وصمت وذوبان وجودي تربي ابنها المختار بعد أن هربت به من عيون القائد المتسلط المستبد معط الله الذي حول تندرارة إلى جحيم لا يطاق بأفعاله المشينة بعد أن تبنى حمو بورغوة ابنا له ليساعده في مص دماء الفقراء والمعوزين و الإيقاع بنساء الظهرة يساعده في ذلك ولد بيقيش وولد أم هانىء.

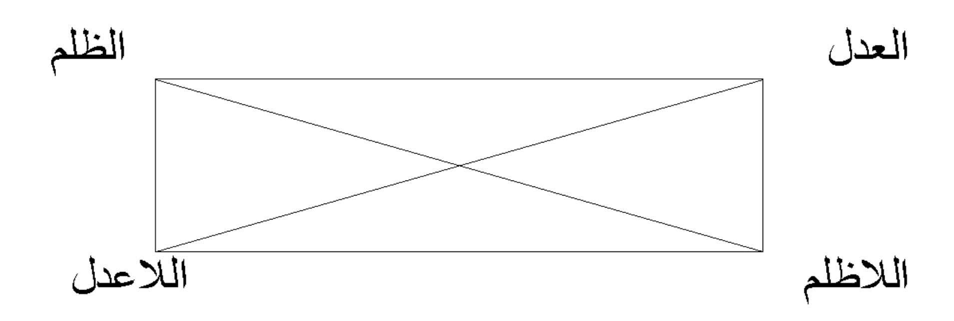
لقد عاشت أم المختار حياة صامتة كي تدفن سر زوجها الذي ناضل من أجل الاستقلال، ولما فرح المغاربة بذلك، تسلطن سماسرة السراب، وفازت الأيدي الناعمة بالمناصب العليا في العاصمة، وهمش الأعراب والبدو و أسافل الناس والذين قاوموا بأرواحهم واسترخصوها من أجل شبر من أرض الوطن. لكن

الوشاة والمخادعين ووسطاء الزيف والمال هم الذين عاثوا فسادا في البلاد وحصلوا على الامتيازات والغنائم وهم لا علاقة لهم بالوطن و النضال والكفاح والمقاومة؛ لكن الوطنيين الحقيقيين بعد الاستقلال دفعوا فاتورة نضالهم بالتعذيب والقهر والمصادرة والنفي والاعتقال التعسفي عن طريق وشايات كاذبة مغرضة أو لانتماءات سياسية شعبية تستطلع الحرية الحقيقية والغد المعسول بحق الإنسان في الحياة الكريمة والعيش الآدمي والعمل الشريف. وهكذا غيب القائد وعصابته زعيم الظهرة وأرسلوه إلى حيث تستحيل العودة"قال له المحققون:" أنت رجل غير صادق في وطنيته...أنت رجل استغل تاريخه النضالي، وفكر في التواطإ على البلاد... أنت تنتمي إلى فصيل محظور...أنت رجل عميل؛ بسبعة أوجه وسبعة رؤوس"اقتياد أبيك؛ معصوبا، مقيدا، مشيعا بسباب الضابط الحليق، سمعت نفس اللغة..نفس الكلام... نفس التهم... كلهم تواطأوا على ذلك؛ القضاة والمحققون...وزوار الفجر...وكأن الذين استاقوه وحققوا معه، أكثر وطنية منه."[1]
تتبني رواية مدارج الهبوط على المتواليات السردية التالية:

١- استهلال شاعري يثور فيه السارد على ساسة البلاد من أهل اليمين واليسار الذين خانوا شعارات الأمس ومبادىء العدالة الاجتماعية وأفكار هوشي منه وماوتسي طونغ ونظريات ماركس وأنجلز وهيجل؛
٢- أم المختار تكشف لابنها الموظف البسيط سر صمتها لهذه المدة الطويلة، وتوصيه بالبحث عن مصير أبيه المناضل؛
٣- رحلة المختار صوب نجود تندرارة للبحث عن الحقيقة الضائعة؛
٤- ثورة المختار العارمة على فضاء تندرارة القاسي وأهله الذين لا يهمهم من الحياة سوى ملء البطون والجيوب واقتناص اللذات الشبقية وترصد المواسم الصوفية والأعياد للعبث وممارسة الفسق والعصيان مما غيب المجاذيب والولي الصالح بنختو وغيث السماء؛
٥- طغيان القائد معط الله وابنه حمو بورغوة في نجود بني مطهر واستنزاف خيرات الناس عن طريق السرقة والوساطات الزائفة واضطهاد المجاذيب والتخلص من الوطنيين الصادقين مثل أبي المكارم والمعلم المسكيني والشيخ، وتهديد الآخرين كعياد والهواري؛

[1] - نفسه، ص: ٢٨- ٢٩؛

٦- تخلص القائد وعصابته من خطر المختار الذي يبحث عن حقيقة أبيه؛
٧- عودة المختار خائبا من رحلته الواهمة دون الوصول إلى حقيقة اختفاء أبيه الذي غيبته سلطات الاعتقال والقهر نحو وهاد القفر والموت.
ويمكن رصد الحبكة السردية في الوظائف السردية الكبرى:
١- التحفيز
٢- الرحلة
٣- البحث
٤- الهزيمة
٥- العودة.
وترتكز هذه الرواية الوطنية الوجودية على ثنائية التحرر والاستعباد، وثنائية الظلم والعدالة، وثنائية النصر والهزيمة. ويمكن تحديد البنية التوليدية التي تستند إليها الرواية في ثنائية: العدل والظلم، ويمكن تشكيلها منطقيا في هذه الخطاطة:



هذه الرواية حقوقية تدين مصادرة حقوق الإنسان في مغرب الاستقلال بعد أن ساهم المعتقلون في طرد المستعمر وإخراجه بالقوة والعنوة. وكان هؤلاء ينتظرون الإنصاف والاعتراف إلا أنهم في الأخير يعاملون معاملة وحشية غير إنسانية.
إذا، إن الرواية رحلة سيزيفية فاشلة انتهت بالضياع والهزيمة والخسارة، لم يستطع المختار الوصول فيها إلى أية نتيجة سوى السحق والقهر والعنت والاضطهاد.إنها رواية شخصية دونكيشوطية مثالية تسقط صريعة أمام متاريس التسلط والاستبداد والقهر ومصادرة حقوق الإنسان والعبث بقيم الوطنية والمقاومة الشريفة والتضحية من أجل إسعاد البلاد.

٢- الشخصيات الروائية:

وتضم رواية مدارج الهبوط مجموعة من الشخصيات المتناقضة في أبعادها ومبادئها وتصوراتها الكينونية، ومن هذه الشخصيات نجد:

١- **الشخصيات الوطنية**: أبو المكارم....
٢- **شخصيات مناقبة**: القطب بنختو- المجاذيب-.التاج-بن هللو-...
٣- **شخصيات تربوية**: المعلم مسكيني- عياد....
٤- **شخصيات حاكمة متسلطة**: القائد معط الله- المحققون- القضاة...
٥- **شخصيات فنية:** الشيخ – الكناديز...
٦- **شخصيات مقهورة**:عياد- الهواري- المختار- الرعاة والفقراء...
٧- **شخصيات عميلة**:حمو بورغوة- بيقيش- ولد أم هانىء- بادريس...
٨- **شخصيات نسوية**: أم المختار- المرأة الجزائرية- المومسات-...
٩- **شخصيات سياسية**: اليسار واليمين....
١٠- **شخصيات تناصية**: أدبية- فلسفية- دينية- تاريخية- سياسية...

ويتجاذب هذه الشخصيات الصراع والتناقض الجدلي من أجل إثبات الكينونية الوجودية وتناقض المصالح الفردية والجماعية. ويمكن رسم البنية العاملية في المخطط التالي:

المرسل: الحقيقة ← المرسل إليه: أسرة أبي المكارم
الذات: المختار ← الموضوع: البحث عن مصير الأب
المساعد: سر الأم- الشيخ ← المعاكس: القائد معط الله- حمو

هناك في هذه الرواية نوعان من الشخصيات: شخصيات مستبدة متسلطنة وشخصيات مقهورة أو شخصيات ظالمة وشخصيات مظلومة. وهذا يترجم لنا تقابل الطبيعة والثقافة أو قانون القوة وقانون العقل.

٤-الفضاء الروائي:

وتتموقع هذه القصة بين فترتين من تاريخ المغرب المعاصر: فترة تاريخ الحماية حيث كان الصراع موجها ضد الاستعمار الدخيل، وفترة تاريخ المغرب المستقل حيث الصراع ضد الاستبداد والظلم السياسي والاجتماعي ومصادرة حقوق الإنسان.
وترصد الرواية فضاء المغرب الشرقي وخصوصا تندرارة وفضاء بني مطهر أو فضاء الضهرة بكل قساوته الطبيعية والبشرية وصراعاته الجدلية. إنه فضاء الموت والشحوب والمآسي الإنسانية. وهذا الإطار المكاني هو الذي حدد قسمات الشخصيات التي لا تأبه سوى بملذات الحياة والمال والجسد على حساب ماهو روحاني وأخلاقي. إن هذا المكان هو الذي أفرز لنا مجتمع الرعاة والرحل والمجاذيب والمقهورين والمتسلطين والمهربين ووسطاء الحدود.

٥-الوصف:

ويستعمل الكاتب مجموعة من اللوحات الوصفية التي ترصد فضاء بني مطهر وشخصياته ووسائله. وقد ركز الكاتب كثيرا على الطبيعة القاسية لتندرارة التي يسمها القحط والجدب والفناء وتردي القيم وتشظي الإنسان المقهور. وهذا الوصف الواقعي ليس تزيينيا فقط أو دلاليا، بل هو وصف سيكولوجي يعكس نفسية الواصف الدالة على العبث والضياع والذوبان والتآكل الداخلي"القرية القاسية، التي لا تشبهها قرية من القرى المبثوثة على المتسع الشاسع، الضارب في اللانهاية، أو مبتدأ النهاية؛ حيث يستفوز الزمن صعودا، و نزولا. امتدادا وغورا؛ في أنسجة الوقت وأبحر المنافي.
الصمت امتداد الأحراش. لاطعم للظهرة إلا بالصمت. به، وحده، تتلمظ طعم الأشياء، والذوات. الرحيل كان، في حال الإمكان، بلسم التحدي. رداء، من سلبته الأكوان أفقا مخيبا للانتظار. دواء من ملكوا رغبة التنصل من صهد البراري: بالهجرة؛ هربا؛ والسكون إلى رطوبة الشمال. تتوحد سواكن الوجود، المتناثرة الآبقة، وتجري ريح الجنوب الرملية، الرعناء، بأسيافها الماضية؛ تقطع كمون الأشياء. تشققات الأرض موئل العطاء. مكان اختمار الوعود؛ تغري بتقفي آثار الترفاس، على مرمى المتاهة... المتاهة الموغلة في الامتداد. والعدوان."[1]

[1] - نفسه، ص:٣٩؛

إن هذه الطبيعة الجافة الميتة تعبير عن نفسية السارد وتأزمه الذاتي وتمزقه النفسي.
ويلاحظ أن الكاتب ركز كثيرا على وصف الفضاء على حساب الشخصيات والوسائل(الشاحنة فورد) والأشياء. ويبدو لنا أن الكاتب في رصده للشخصيات ركز على الأفعال بدلا من الأوصاف الفيزيائية والخارجية. وهذه الأفعال هي التي ميزت الشخصيات الإيجابية من الشخصيات السلبية.

ب- الخطاب السردي:
١-المنظور السردي:

ويصدر الكاتب عن رؤية سردية ذاتية وموضوعية على غرار الرواية الجديدة، إذ استهل روايته بضمير المخاطب لينتقل بعد ذلك إلى ضمير المتكلم، وبعد ذلك إلى ضمير الغائب حينما يبئر الشخصيات الأخرى المرصودة من زاوية المختار. وحبذا لو وجه دفة روايته بضمير المخاطب على غرار الروائيين الجدد مثل رواية التحولات لكلود سيمون. وعلى الرغم من ذلك فإن الكاتب كان يتناوب بين السرد الداخلي والسرد الخارجي. بيد أن الرؤية السردية المبئرة للأحداث هي الرؤية المصاحبة أو التبئير الداخلي حيث نجد السارد يشارك الشخصية الرئيسية في تحبيك الوظائف السردية عن طريق الملاحظة أو المشاركة الفعلية. وهذه الرؤية الجوانية الداخلية تجعل من هذا النص رواية منولوجية قريبة من تيار الوعي الذي يرتكن إلى المناجاة وتأمل الذات والتشظي والتذويت واسخدام خطاب الحلم والصحو والتذكر.
وإذا انتقلنا إلى وظائف السارد في هذه الرواية فإنها لاتخرج عن وظيفة السرد والتبليغ والوصف والتنسيق، ولكن أهم هذه الوظائف التواصلية هي وظيفة الأدلجة التي تكمن في تنديد الكاتب بأطروحة اليسار واليمين وانتقاد وضعية حقوق الإنسان والإشادة بهيئة العدل والإنصاف.

٢-زمن السرد:
هذا، وتتبني زمنية الرواية على التداخل والتقاطع بين الأزمنة، إذ يتداخل الماضي مع الحاضر والمستقبل على نسق الرواية الجديدة التي كسرت المنطق الزمني والحدثي. تبدأ الرواية بإدانة حاضر زعماء السياسة والمتسايسين،

لينتقل بنا إلى أمه في حاضرها الموبوء بالداء والتعب والصبر والعياء. وبعد ذلك تحمل الأم ابنها المختار مهمة البحث عن أبيه أبي المكارم في فضاء الحاضر المختلط بالرؤية المستقبلية. ولكن قبل أن يجوب فضاء بني مطهر للبحث عن الحقيقة ستعود به أمه بالذاكرة إلى الماضي في شكل فلاش باك لتفسر له حيثيات الاعتقال والتعذيب والقهر. وفي الأخير، يعود الكاتب إلى حاضره خائبا فاشلا في بحثه عن الزمن الضائع. وإذا كان الزمن يعرف سرعة إيقاعية ما على مستوى السرد؛ إلا أنه يتعطل بطءا وروية أثناء الوصف والوقفات المشهدية(حفلات الموسم).

٣-الصياغة الأسلوبية:

ويقل في النص السرد والحوار المباشر إذا قورن بالمنولوج أو المناجاة الذاتية أو الأسلوب المباشر غير الحر أو ما يسمى بالحوار المسرد حيث لا نعرف من يتكلم في الرواية هل هو السارد أم الشخصية:"وماذا بعد يا وطني...؟ صعد من صعد وتسلق من تسلق وحنقز من حنقز... وها أنت تسلق أكبادك على قارعة الأيام. إنما نحن بدو لا نفهم وإذا قدر وفهمنا؛ لا نعي وإذا وعينا فلنشرب من بحر " بادريس" أنا ابن الشيخ المارق عن سنة القائد معط الله وشلته في المكر والخديعة؛ أعاني أعتى درجات الهبوط. دركات تلو الدركات. السفيه حمو بورغوة ومورثه السوء وقبلهما وبعدهما وبينهما قطيع طويل عريض من المنتفعين وموظفي الظل الظليل الكبار."[١]

إن هذا الأسلوب الذي يجمع بين تقنيات الحوار والسرد يخلق انطباعا بالتداخل في النصوص وصهر لغات الشخصيات داخل خطاب التذويت والمنولوج الذهني والنفسي واللغوي الذي يعبر عن الصراع الداخلي والتمزق السيكولوجي وتشظي الذات واضمحلال الشخصية في بناء كينونتها الوجودية. وهذا التوظيف المنولوجي واستخدام الأسلوب غير المباشر الحر يلحق هذا النص بالنصوص الجديدة المائلة " إلى إلغاء الحدود التي تفصل كلام الشخصيات المختلق- والموهم مع ذلك بالواقع- والقصة المتولدة من خيال ذات متلفظة فرضية، سواء كانت المؤلف نفسه أم ساردا ينوب عنه، إذن فهي قصة وهمية. ومن أجل ذلك، يتم حذف المزدوجتين والخطوط الصغيرة المؤشرة على الشخصيات المتحاورة، وكذا إلغاء بياضات بداية الفقرات، مما يفسر

---

[١] - نفسه، ص: ١٢٠؛

عزلة الحوارات. كما يحاول بعض الروائيين، تحقيقا للجدة والتفرد، اللجوء إلى علامات طباعية أخرى"[1].

وتتسم لغة الكاتب بالشاعرية والتكرار والتوازي والتماثل الإيقاعي في استخدام الكلمات والمترادفات والتراكيب والصور حتى كأن النص السردي يتحول إلى قطعة شعرية ذاتية منولوجية. فمن التكرار المثال التالي:" سر إن استطعت فوق خرابات الأحلام، أو عبر مسارب الرؤيا..قد يحملك التمادي...هنيهات، هنيهات، على أفراس الوساوس، في طريق لا يعود فيه السائرون، أي قصدا، قصدا، مفصومة العرى؛ عبر مواويل الرعاة، أو في أغنيات حائرة، لنسوة يحتطبن لحظة الغروب..."[2]

يلاحظ على هذا المقطع التكرار اللفظي(هنيهات- قصدا)، والتماثل الصوتي(حجة- حائرة- لحظة...). وقد يتحول السرد الروائي إلى مقطع شعري أو إلى ما يسمى بالشعر المنثور أو ما أسميه بشعر الانكسار[3]" قد تحكمك النذور وتقيد مسعاك؛ مسعاك الخائب في معرفة الحقائق...كل الحقائق؛ حقيقتك وحقيقة ماضيك وحقيقة الرجل الذي نذرت حاضرك القريب ومجهول أيامك الآتي لتسقط ما غفل من أخباره عن الآخرين... تحكمك اليوم نذورك في تنفيذ الوصية...في تنفيذ الوعد... الممهور بالصمغ البدي... بدم القلب الأحمر، القاني... الموشوم عميقا عميقا بين القلب والحشا. الوصية التي لم تنل منها إلا تشظيك المنسكب عبر مسد المتاه..."[4]

وقد استعان الكاتب بعدة سجلات لغوية كالفصحى والدارجة واستخدام الزجل الشعبي في التعبير عن الطبقات الاجتماعية وصراعاتها ونمط وعيها وطريقة تفكيرها لخلق تعددية صوتية اجتماعية ولغوية. كما استعان الكاتب بسجلات تناصية أو خطاب المستنسخات كالمستنسخ الأدبي(الحطيئة، المتنبي، المعري...)، والمستنسخ الفلسفي(كامو- سارتر...)، والمستنسخ الصوفي(عبد الرحمن المجذوب...)، والمستنسخ الديني(هذا عام الولاية والثراء. عام فيه

---

[1] - بيرنار فاليط: **النص الروائي: مناهج وتقنيات**، ترجمة رشيد بنحدو، مطبعة سليكي إخوان، ط1ن ١٩٩٩، ص:٥١؛

[2] - جلول قاسمي: الرواية، ص: ٥؛

[3] - د. جميل حمداوي: (شعرية قصيدة النثر أو ما يسمى بشعر الانكسار)، بحث مطبوع على الكومبيوتر لدى الباحث؛

[4] - جلول قاسمي : الرواية، ص: ٥؛

يغاث الناس، وفيه يعصرون قلوبهم...)، والمستنسخ التاريخي(طارق- كاينة- محمد بن يوسف...)، ومستنسخ التغريب والتعجيب(صورة محمد بن يوسف في القمر...).

ويعتمد الكاتب كذلك على مجموعة من الصور الجمالية والفنية كصورة السخرية التي يطفح بها النص الروائي وقد تتخذ هذه الصورة بعدا مجونيا ولا أخلاقيا عبر نقط الحذف الدالة على الإضمار عن المسكوت عنه سواء أكان سياسيا أو أخلاقيا أو دينيا أو اجتماعيا"هاهي ذي أم المختار، أمي، ترسمني مخططا آخر لغير الطريق الذي سيتوج تقاعدي. كنت مذهولا بين الحالتين. عشت الحالتين؛ جميعا. بينهما كنت أنازع الذكرى، وأحمد للوطن؛ سيرورة التحول. تحوله المحمود؛ من أزمنة العسف، وبناء الصروح الممهورة بالدماء، إلى آخر؛ يسرح فيه الذئب آمنا مع أخيه الغزال...في إيقاع هرموني؛ لا يوجد إلا في الأحلام، أو في متن حكائي لروائي حالم مخبول"[١]. والتجأ الكاتب كذلك إلى فضح الكتابة الروائية ولحظة انكتابها على غرار الروائيين الجدد لإزالة التمويه عن القارىء والتقمص الفني مع العمل مثل التغريب الدرامي لدى بريخت:" دماغي تغلي وفي نفسي كثير من المشاريع:

أن أكتب رواية.

هكذا ومرة واحدة.

صحيح أنني لا أمتلك خبرة الجنس الأدبي... ولم أحصل من علوم السرد سوى بضع طراطيش... لكني أعرف كيف أحكي... عاشرت الحكائين في الأسواق...في المدن العامرة؛ المداحون، وأصحاب السير والمغازي، زودوني بما لم تر عين ولم تسمع أذن ولا خطر على قلب خاطر.."[٢]. ويقول في مقطع لآخر مستهزئا من النقد وتقنياته السردية:"أريد أن يقرأني الناس، في بلدي، وخارج بلدي، أنا متأكد من أنهم سيقولون:" كاتب رديء". لكنهم سيكتشفون مع الوقت، أنني كاتب صادق وجعبتي فيها الكثير. لاتهمني التقنية ولا يعنيني الأسلوب. أعرف كتابا كبارا انتقلوا من بيع الزلابية بالتقسيط؛ إلى مصاف الأدباء الكبار."[٣]

---

[١] - نفسه، ص: ٢٠؛

[٢] - نفسه، ص: ١١٨؛

[٣] - نفسه، ص: ١١٩؛

خاتمة:

تحمل رواية جلول قاسمي رؤية انتقادية ساخرة لوضعية الإنسان في مغرب الاستقلال الذي صادر حقوق المواطنين المناضلين باسم القهر والاستبداد والتسلط، كما يسخر النص من الاتجاهات السياسية الحاكمة التي تعولمت وخانت شعاراتها ومبادئها لتحقيق مصالحها ومآربها الشخصية أو الحزبية على حساب كرامة المواطن وعيشه الكريم. ومن الناحية الفنية، فهي رواية جديدة قائمة على السرد الشاعري وتداخل الأزمنة وتعدد الرؤى السردية والأصوات المتصارعة واللجوء إلى تنويع الضمائر والأساليب السردية ولاسيما المحكي المسرد واللجوء إلى الروائية وفضح تقنيات الكتابة السردية على غرار لعبة النسيان لمحمد برادة ورحيل البحر لمحمد عز الدين التازي...

١٢-المهاجر السري وقلق الاغتراب في رواية "أمواج البحر" لمصطفى شعبان

كثيرة هي النصوص الروائية التي تناولت ظاهرة الهجرة السرية أو "الحريك" في أدبنا المغربي المعاصر، ونستحضر هنا رواية "**سماسرة السراب**" لبنسالم حميش، و"**الرقص على الماء**" لحسين الطاهري، وقصة" **معلم انحرف مركبه**" لمصطفى آدمين، ورواية" **من البحر إلى البحر**" لأحمد أبابري، والمجموعة القصصية "**قوارب الهجرة**"لجعفر أحمد البديعي، ورواية مصطفى شعبان قيد التحليل والدرس "**أمواج الروح**" ونصوص سردية أخرى...

تصور رواية "**أمواج الروح**" يوميات مهاجر سري في باريس يعاني من الاغتراب الذاتي والمكاني وقلق الطرد والتهجير. وتلتقط سيرة رحال في المهجر الفرنسي، حيث يعيش تمزقا حضاريا وخوفا من المراقبين والشرطة، الذين يطردون كل أجنبي غريب دخل البلاد بدون ترخيص قانوني. وهكذا، سيعيش رحال حياته سجينا في حجرته داخل العمارة بين أنياب البطالة والخوف من العفاريت المراقبة يكتوي بنار الغربة والابتعاد عن أسرته وعشيقته بهية التي وعدته بانتظاره حتى يكون مستقبله في بلاد الغير. ولم يستطع "رحال" أن ينسى قوارب الموت وأمواج البحر التي كادت أن تودي بحياته وحياة زملائه الهاربين من ضفة الفقر والمجاعة والظلم والقهر والفساد

والبطالة. كما يعاني من الخوف الذي كان ينخر أعضاءه ويؤثر على صحته، لذلك كان يستشرف الموت والهلاك في كل لحظة : " طال مرضي، طالت تعاستي: أصبحت فكرة الموت تراودني في الصباح وفي المساء، لا أعرف متى ألفظ أنفاسي ؟ يسكنني الخوف ويكثر قلقي، أشرد في فكرة التابوت... نعش الأموات... مراسيم الدفن، صور تدور برأسي وأحلامي. أتتبع مراسيم جنازتي، جثة هامدة في نعش الأموات، على أكتاف الرجال في البلدة صوب المقبرة: لا إله إلا الله محمد رسول الله، عزاؤنا واحد. جثة هامدة في السيارة المغطاة بباريس، تجوب الطريق نحو المطار هي الآن هادئة داخل هذا التابوت، لا من يقلق سكينتها بعد اليوم ولا من يطلب بطاقة هويتها، تجوب الشوارع الباريسية بدون محفظة في طريقها إلى المطار، ولم تنتظر المرآة لتصادق لها على الخروج، ولن يدق قلبها فزعا من العفاريت ولن تغير الاتجاه لوجودهم"[1].

إذاً، ترصد لنا الرواية صورة مغترب كان يحلم منذ صغره في المدرسة أن يكون طبيبا، وقد سعدت الأسرة أيما سعادة بهذا الحلم. وكافح الفتى وثابر في دراسته حتى حصل على قسط من التعليم؛ ليجد نفسه في بلده بين أنياب البطالة والفقر ينخره الضياع والعبث واليأس واللاجدوى. وليس أمامه من حل سوى ركوب الموج وأخطاره للبحث عن لقمة الخبز في باريس العمل والأمل والأحلام. بيد أن رحال منير لم يكن إلا هاربا سريا يخالف قوانين الهجرة ويسبب متاعب كثيرة للبلد المضيف. لذلك أصبحت حياة رحال جحيما لا

[1]– مصطفى شعبان : أمواج الروح، ص : ١٦١.

يطاق، حتى إن حجرته صارت كسجن "للحراقين" الهاربين وقفص للمتهمين النازحين من قارة البشر والمديونية والتخلف وانعدام فرص العمل وحقوق الإنسان. ومن ثم، تصبح حياة رحال في باريس محسوبة الخطوات ومدروسة بدقة، يتراقص أمام عينية طيف المراقب ولعنة السجن وعاقبة الطرد، وما سيعانيه في بلده من مآس وصدمات عضوية ونفسية واجتماعية وأخلاقية "داخل هذه المملكة الخيالية تعيش حراقا في باريس، تنصب نفسك مخرجا، ترتب الأدوار التي تسعفك في كل تحرك... تتدبر تنقلاتك اليومية... كيف تمشي... الملبس الذي يقتضيه تحركك... كيف تعود ... الرزانة المطلوبة في كل خطوة تخطوها حتى تبدو بالمظهر المتزن، وحتى لا تثير الشبهة والأنظار من حولك.

أعيش في باريس كطائر يغدو في الصباح ولا أدري أأعود إلى حجرتي أم لا أعود...؟ ! حجرتي المسكينة لا يحلو لي الاهتمام بها ولا السهر على ما تستحقه من ترتيب"[١].

ويعيش رحال انفصاما سيكولوجيا وانفصالا مزدوجا على المستوى الذاتي بسبب التمزق النفسي بين البر والبحر، وبين الأنا والغير. وهذا ما يجعل هذه الرواية يغلب عليها المسرود الذاتي والمناجاة والمنولوج. ويمكن إدراجها ضمن الروايات النفسية أو المنولوجية القائمة على الصراع النفسي والتآكل الذاتي وتشظي الذاكرة وتقاطع الذهن والوجدان وصراع الأنا واللاشعور. ويتغلغل إيقاع الموج في نسج سمفونية رحال ولاشعوره المنساق مع مدة

[١]– مصطفى شعبان: نفسه ص : ٩.

الخوف وقلق الموت وعبث الحياة ولعنة الطرد، حتى إن روايته وسيرته عبارة عن مد من الأمواج التي تعلن موته وضياعه وتضع حدا لطموحاته، وتجعل حياته نسقا من الروتين والتكرار الممل والفراغ اللامجدي والتتابع المخيف.

ويلهث رحال وراء العمل والآخر والغير والأنثى لتكسير وحدته وغربته والبحث عن معنى لحياته وكينونته ووجوده في باريس، ولكن بدون جدوى مادام مهاجرا سريا بدون هوية وأوراق تحدد وضعه الوجودي. لذلك، سيبقى رحال في ملجئ النسيان والفقدان بدون ذاكرة ولا انتماء تنشب الغربة في صدره أنيابها الحادة والدامية. وتصبح اللازمة الروائية "طائر أنا أغدو في الصباح ولا أعرف أأعود إلى حجرتي أم لا أعود...؟ !" عقدة الحبكة السردية وبؤرتها الحكائية. وترتكز هذه الحبكة على ثنائية الارتحال والعودة في علاقتها بالزمان والمكان والإثبات والنفي.

وقد أحس رحال باستغلاله في العمل من قبل المسؤولين عن أوراش الحفر، واستلابه وتحويله إلى أداة للحفر والبناء دون أن يستفيد مما يستفيد منه عمال الشركات الذين يملكون تراخيص قانونية وعقود العمل المشروعة. وعندما لا يجد رحال العمل في أوراش الحفر يتعرض للخوف والقلق والعزلة وكآبة الوحدة. وتتجمع حوله هموم الذات والمكان.

ولم تنفعه معاشرة خلانه من أصنافه الهاربين بواسطة قوارب الموت، ولا زيارة أهله وأقاربه المنشغلين بعملهم وقوت حياتهم، ولا زكية التي اعتقدها الخلاص وبر الأمان، إذ وجدها في الأخير "حراقة" مثله تبحث عن العمل

وزوج سيضفي عليها مشروعية البقاء وكينونة الانتماء والاندماج في باريس الأحلام والسراب.

ويلاحظ في هذه الرواية ظاهرة الالتفات وتعدد الضمائر، إذ ينتقل الكاتب من المتكلم إلى المخاطب ومنهما إلى الغياب، فتارة يستعمل الرؤية من الخلف بتوظيف المخاطب والغائب لتشريح شخصية رحال إلى ذات وموضوع، ويقوم باستنطاقها فهما وتفسيرا لقراءة قلقها وخوفها وألم اغترابها الروحي والمكاني، وتارة أخرى يلتجئ الكاتب إلى استعمال المنظور الداخلي أو **الرؤية "مع"** للبوح والاعتراف وذكر الشهادات ونسخ اليوميات كأن الرواية خطاب أوطبيوغرافي ليس إلا.

وينعدم في هذا النص الروائي الوصف، ويعوض ذلك بمجموعة من الأحداث وتفاصيل يوميات رحال، واستقراء حالاته النفسية عبر إيقاعات متموجة تمد صاحبها بالتوتر والدرامية وشحنة القلق وأزمة الخوف من المستقبل المجهول. لذلك تتداخل الأزمنة في الرواية لتشكل مفارقات جنائزية وسراديب من السراب والموت البطئ لإنسان دائم في ارتحال واغتراب. وإذا كان ماضي رحال هو زمن الأحلام والآمال والفتوة، فإن حاضره يتسم بالاغتراب والعذاب والتآكل الذاتي والقلق والخوف من المجهول والمصير الضائع، وكأن مستقبله في استشراف رحيله وطرده وموته باعتباره ذاتا نكرة مجهولة لا قيمة لها في عالم الاغتراب والقيم المادية، مادامت علاقة الأنا والغير قائمة على الصراع وجدلية السيد والعبد. وإذا كانت باريس طه حسين وتوفيق الحكيم مدينة الجن والملائكة وسحر المعرفة وحضارة العقل والحرية،

فإنها بالنسبة لرحال وأمثاله "الحراقين" والمهاجرين السريين سوى جحيم الموت والضياع والاستغلال والاغتراب والقلق والخوف ومصادرة حقوق الذوات المجهولة والكائنات النكرة. ومن ثم، تصبح باريس بشوارعها وحجراتها وفضاءات الميترو ومقاهيها وحاناتها وميادينها فضاء عدائيا كابوسيا يشحن رائده بعقدة النقص والخوف والعبث.

ويبدو أن إيقاع الرواية وتركيبها دائري يدل على الاختناق والموت والحياة المملة. إن الرواية تراجيديا الاغتراب والخوف من المجهول. بيد أن حبكتها السردية بسيطة ومهلهلة الأوصال، تفتقد إلى معالجة روائية أكثر درامية وفنية وتشابكا للأحداث، ويطبعها التقرير المباشر حتى إن الرواية تتحول إلى مذكرات ويوميات جافة تستعرض بطريقة سطحية فجة.

١٣- "ملكة جمال المتوسط " لمصطفى الحسني:
بين الحب الرومانسي والبناء الكلاسيكي

تمتاز رواية "**ملكة جمال المتوسط**" بطابعها الرومانسي المثالي، إذ تسرد لنا قصة حب عذرية بين عشيقين مخلصين ووفيين للحب. وهذان العشيقان هما "الروبيو" و"لويزة" اللذان عاشا في بيئة قروية تتسم بجمال الطبيعة، وصفاء الجو، وهدوء المكان، وروعة البحر. وكانت القرية مقصد السياح يزورونها للاستمتاع بنقاء المكان، وسحر شاطئها، وشمسها الذهبية الساطعة. في هذه الطبيعة الرومانسية نشأ " الروبيو" و"لويزة" على الحب والوفاء والإخلاص منذ الصغر. وازداد حبهما أثناء التقائهما في المدرسة والغابة، والمشاركة في مسابقات الحيوانات،وكانت بينهما قرابة وألفة. وأنقذها مرة من الغرق. ومن المعلوم أن "الروبيو" سباح ماهر وفتى شجاع.

وما كان يعكر علاقتهما هو الفقر على الرغم من الحب المتين الذي يربطهما برباط وثيق. وقد كان العشيقان معا من طبقة فقيرة؛ لا تعرف إلا شظف العيش، والقساوة في الحياة، والآلام المتكررة، واستحالة التكيف مع الطبيعة، والتأقلم معها بسبب الفقر وشدة الحاجة، وانتقلت لويزة إلى المدينة عند خالتها لمتابعة دراستها الثانوية، وبقي "الروبيو" في القرية يلح على والده أن يسمح له ياستكمال دراسته، بيد أن أباه رفض رغبة ابنه في التعلم ونصحه بأن يبحث عن شغل ليساعد والديه في حياتهما الشقية. لكن "الروبيو" صمم على مواصلة الدراسة، بينما ظروف الفقر حالت دون تحقيق ماكان يطمح

إليه. وهكذا وجد نفسه مرة مساعدا في متجر أحد الأثرياء، ومرة أخرى نادلا في إحدى مقاهي المدينة، وكان أبوه هو الذي يأخذ أمواله. وبعد ذلك طلق زوجته " أم الروبيو" وتركها طريحة في حظيرة المعز حتى ماتت من شدة الغيظ والحنق. وتزوج من المرأة في القرية التي كان يختلي بها ويخون زوجته الأولى. وكان "الروبيو" على علم بذلك ولكنه لا يستطيع أن يخبر أمه بذلك مخافة من قساوة أبيه وفظاظته.

وفي المدينة اشتد الحب بين "الروبيو" و"لويزة" بعد أن استعارت شعلته على شاطئ البحر وقرب المنار العتيق، وكثرت اللقاءات العاطفية بينهما في الحديقة العمومية، وفي المقهى حيث يشتغل فيه نادلا، وقرب السينما وهما يشاهدان عناوين الأفلام الرومانسية مثل " العروس والشيطان". لكن هذا الحب سرعان ما سينقلب إلى جحيم عندما تقرر لويزة المشاركة في مسابقة ملكة الجمال في بلدتها؛ مما أشعل نار الغيرة في نفسية حبيبها"الروبيو" الذي كان يحبها حبا جنونيا. وبالفعل، فقد فازت لويزة بالمسابقة لحاجتها الماسة إلى المال، وبدأت الفجوة تتسع بينهما ولاسيما عندما اقتربت لويزة من الأثرياء، وبدأت تنفر من "الروبيو" الفقير. وهكذا، قرر الفتى العشيق أن يبتعد عنها وأن يطردها من حياته بعد أن خدعته واستبدلته بالأغنياء.

لذلك عزم "الروبيو" على ترك البلد ومغادرته نحو الضفاف الأخرى بحثا عن العمل وأمل مستقبله والزواج بشقراء جميلة للانتقام من لويزة الخائنة حسب اعتقاده.

أما لويزة فقد فازت في المسابقة الوطنية لملكة الجمال، وبدأ صيتها يزداد يوما بعد يوم. وتغيرت أحوالها الاجتماعية والمادية نسبيا. وقررت المشاركة في مسابقة **"ملكة جمال المتوسط"** ولكن مشاركتها باءت بالفشل، إذ انتصرت عليها شقراء من ضفة أخرى. ومن ثم، تحطمت آمالها، وبدأ بريق الثراء يخبو، فوجدت جمالها سرابا خادعا ليس إلا. وتراجع عنها المحبون، وتضاءلت فرص إقبال الزواج عليها. ولم تعد لها تلك المكانة التي حظيت بها أثناء فوزها في المسابقة المحلية والوطنية. وبدأ شبح الفقر يهددها، وجمالها يذوي يوما عن آخر بسبب شدة الفاقة، والصراع النفسي، وحبها الشديد "للروبيو" الذي هاجرها. وأصبحت لويزة تعيش حياة تعيسة، تعاتب نفسها بشدة، وتصارع وساوسها، وتستسلم لوعي اليأس والتشاؤم والضياع، حتى إنها فقدت معنى الحياة وسر بقائها فيها.

وبينما لويزة ينخرها الحزن وسواد الحياة وتعاتب نفسها بسبب تفريطها في حبيبها المخلص الذي تركها وحيدة وعاقبها بالهجران، في نفس الوقت الذي نجد فيه "الروبيو" في بلاد المهجر يعاني من الاغتراب الذاتي والمكاني وفقدان حبيبته "لويزة"، ويقرر في أعماقه الثأر منها: انتقاما وتشفيا على الرغم من حبه الجنوني لها. وعرف "الروبيو" في بلاد الغربة الذل والمهانة والاحتقار؛ لأنه كان ينظر إليه من قبل الأجانب أنه الغير المتخلف الذي يجب تغريبه وإقصاؤه وتهميشه. وبعد سنوات من الاغتراب والمعاناة، يعود "الروبيو" إلى قريته حيث وجد كل شيء قد تغير، كما قد تغيرت المدينة اجتماعيا وعمرانيا، وأصبح يتيما بعد موت والده وجدته. وعاد "الروبيو"

كهلا يبحث عن عشيقته ليتشفى منها، ولكنه لم يجدها في البداية معتقدا أنها تزوجت وأنجبت أولادا. واشتد اليأس ب"الروبيو"، وقرر أن يعيش حياة العزلة والوحدة على شاطئ البحر، وأن يضع حدا لحياته عند المنار العتيق تخلصا من كينونة بقائه التي لا معنى لها ولا جدوى. ولكن المصادقة ستجمع "الروبيو" بعشيقته عندما قررت لويزة أن تلقي بنفسها من فوق المنار، ولما ألقت بنفسها أنقذها "الروبيو"، ولاسيما أنه مازال سباحا ماهرا. وتعرفت لويزة عشيقها الأول كما تعرفها "الروبيو". وبعد تبادل التهم بين العشيقين اعترفت لويزة بأنها لم تكن تحب المال من أجل المال؛ بل لأنها كانت تعاني من داء عضوي هو الذي سيجعلها امرأة وأنثى كاملة، وكانت في حاجة ماسة إلى النقود لإجراء عملية جراحية، ولم يكن أمامها سوى مسابقة ملكة جمال المتوسط. ولكن هذه المسابقة آلت إلى الفشل، وأصبحت لويزة على حالها حتى أنقذها "الروبيو"، وفرجت عقدتها. وبعد اللوم والعقاب ومحاسبة الماضي، قررا الزواج معا بحضور صديقه الهولندي وزوجته "كونتيشا" البلهاء وجماعة من المعوقين الذين كانت تشرف لويزة على رعايتهم بعد تعيينها مديرة لدار خيرية. وأصبح الزوجان المثاليان غنيين بعد أن اكتشفا كنزا تحت الصخرة الكبيرة قرب دارهما الجديدة في قرية الآباء والأجداد.

ويلاحظ على الرواية أنها ذات طابع رومانسي من حيث المضمون وذات بناء كلاسيكي من حيث الشكل. وتتبنى المنظور السردي الموضوعي القائم على الرؤية من الخلف لوجود ضمير الغياب والسارد المختفي العليم بكل شيء، ولاسيما تفاصيل الداخل النفسي والخارج الفزيولوجي والأخلاقي

والاجتماعي. كما أنها رواية ذاتية وسيكولوجية قائمة على التذويت والمنولوج والإكثار من المناجاة تعبيرا عن الصراع الداخلي والتمزق النفسي. وتذكرنا الرواية بنصوص تيار الوعي لوجود الذاكرة في هذا النص عبر نبش الماضي واستحضار الحاضر واستشراف المستقبل، وتداخل الوعي واللاوعي، والشعور والأحلام وتوظيف تقنية "الفلاش باك" أو استرجاع الماضي، ومن ثم، يمكن القول : إنها رواية منولوجية.

هذا، وتنتهي الرواية بالزواج على غرار الروايات الرومانسية ، وتبدأ بالحب والوفاء والإخلاص بين العشيقين لتحول بينهما حوائل وموانع ستعيق هذا الحب مثل الفقر، والداء، والاغتراب مشكلة عقدة الرواية. ويبدو أن هذه الحبكة الرومانسية بسيطة جدا ومستهلكة كثيرا. ولا تسمو إلى الروايات الرومانسية الموحية والعميقة في أبعادها، لضعف دراميتها، وسطحية دلالاتها، وفقدانها لشحنة التوتر المتأزم. وكنا نتمنى أن يكتب لنا هذا الروائي – مادام يفضل كتابة الرواية الرومانسية – مثلما كتبه فلوبير (**مدام بوفاري**)، و مارسيل بروست (**بحثا عن الزمن الضائع**)أو على الأقل مثلما أبدعه أحمد حسين هيكل (**زينب مثلا**)، وتوفيق الحكيم (**عصفور من الشرق**)، وعبد الحليم عبد الله، ويوسف السباعي...

ويعود ضعف هذه الرواية إلى عدم اطلاع صاحبها على ما يكتب في الساحة الإبداعية من الروايات والنصوص المتميزة في الشرق والغرب. إذ يكتب لنا رواية إنشائية تعيد لنا قصة الحب المثالي كقصة روميو وجولييت ولكن بطريقة بسيطة، وحتى أحداث الرواية غير مقنعة بشكل منطقي، فكيف

يعقل أن يبقى شاب طول حياته دون أن يتزوج إلى أن يشيخ وهو يعلم جيدا أن عشيقته قد خانته وتزوجت من غيره وربما أنجبت أولادا وبنات ؟ ! وكيف يمكن قبول شفاء لويزة بسبب إلقاء نفسها في البحر وإنقاذها من قبل "الروبيو"؟ !وعلى العموم هناك أحداث مصطنعة غير معللة ولا يرضى بها العقل، كما حدثت مفاجآت دون أن يمهد لها الكاتب بطريقة سردية وخطية مقبولة تراعي أفق انتظار القارئ.

وقد توفق الكاتب في توظيفه لتقنية التضمين، حيث ضمن الكاتب روايته قصصا فرعية مثل قصة الحمار وقصة التيس.. كما وظف الألغاز لإثارة القارئ وتشويقه. و الرواية تقليدية بحشوها الزائد واستطرادها الممل وتكرارها المجاني، وكان على المبدع أن يختزلها قدر الإمكان إلى ربعها مادامت ذات حبكة إنشائية بسيطة لا تحتاج إلى هذا الإطناب والتفصيل المسهب والإخبار المفرط. ويعني أن الرواية يطبعها التكرار الدلالي ، ويرتبط التكرار في النقد السردي الحديث والمعاصر (رولان بارت، فيليب هامون، سوزان سليمان...) بنوع أدبي معين وهو الرواية الكلاسيكية سواء أكانت واقعية أم رومانسية[١].

ويتميز النص الكلاسيكي عن النص الحديث لدى رولان بارط (R. Barthes) ، بالدلالة Signification المحددة بشكل مفرط، وحضور التكرار، والثرثرة الدلالية كما يتميز بكونه يقع تحت تأثير هاجس الخوف من عدم تبليغ المعنى وإيصاله. وتذهب سوزان سليمان نفس المذهب لتبين بأن

[١]– د. موسى أغربي: مقالات نقدية في الرواية العربية، دار النشر الجسور، وجدة، ط١، ١٩٩٧، ص: ٢١٢.

التكرار يساعد على تحقيق التواصل بين المرسل والقارئ ويزيل الضوضاء الذي يعيق عملية التواصل، ولاسيما نسيان القارئ عندما يواجه نصا طويلا، ولذلك فإنه " كلما استطال النص، كان في حاجة إلى التكرار" وهذا التكرار ليس سمة سلبية عندها، بل يوجد حتى في النصوص الحديثة بمثابة مظهر للاتساق والانسجام الخطابي. ومن ثم، فإن النص الكلاسيكي يستعمل التكرار لتحقيق التواصل و الحفاظ عليه والإفراط في الإخبار وصيانة المعنى وخلق عضوية النص اللسانية وإثارة القارئ وتشويقه[1].

ويلاحظ كذلك أن الأسئلة والأجوبة في الخطاب المعروض أو الحوارات طويلة جدا ومملة حتى تصبح خطابات وسرودا مستقلة. وإذا كان ذلك مقبولا في المسرود الذاتي، فإنه ليس مقبولا في الحوار. فلا يعقل للسامع أن يسمع ويستوعب حوارات تتعدى الصفحة الكاملة. لذلك كان من الأفضل أن يوجز في الأسئلة والأجوبة، وأن يوسع – إن شاء- في الحوارات الداخلية مادامت ترتكز على الاسترسال والهذيان اللاشعوري والبوح والاعتراف الذاتي والتذكر والإيحاء والاسترجاع.

وأعتقد أن الكاتب قد اطلع على نصوص روائية غربية مثل **مدام بوفاري**، **والزمن الضائع**، وقد ذكرهما الكاتب في روايته، ولكن مع الأسف الشديد لم يستفد منهما استفادة جيدة، ولم يستثمر كذلك تقنياتهما السردية في روايته. لذلك كانت رواية مصطفى الحسني ضعيفة دون مستوى النصوص

---

[1]– د. موسى أغربي: مقالات نقدية في الرواية العربية، ص: ٢١٢.

الرومانسية الجيدة. ونحن نحاسبه أيضا بأن الزمن الذي نعيش فيه لا يقبل هذه الروايات المثالية التي لم تعد تقنع حتى المراهقين أنفسهم وصبيان الحب.

وهكذا نخلص من هذه القراءة النقدية أن رواية **"ملكة جمال المتوسط"** رواية رومانسية إخبارية تقليدية البناء لوجود التعاقب الزمني، والتسلسل المنطقي، والرؤية من الخلف، والتكرار التشويقي المنفر. كما تمتاز ببساطة المعالجة الحدثية، وضعف الحبكة السردية، ونقص في الاطلاع على الموروث السردي لدى الكاتب، لذا أفتح هنا قوسين لأهمس في أذن الكاتب، وأقول له بكل صراحة: اقرأ الكثير من القصص والروايات الأجنبية والعربية المتميزة ماضيا وحديثا لتكتب نصا روائيا جميلا. واهتم بالكيف قبل الكم، لأن العبرة ليس بحجم الرواية، بل بشكلها وأسلوبها وخطابها ومضمونها وتقنياتها الفنية. والرواية قبل كل شيء تشكيل جميل لقضايا جادة.

وشبابنا اليوم أمام قضايا سياسية واجتماعية واقتصادية وثقافية حادة وخطيرة، فكيف نقدم لهم نصا رومانسيا مخدرا يذكرنا بقصص المنفلوطي، وإنشاءات المدارس، ومراهقات الصبيان ؟ !!

١٤- صورة الإخفاق والانتصار
في رواية" الرقص على الماء" لحسين الطاهرى

تعد رواية "**الرقص على الماء**" أول عمل روائي لحسين الطاهري، وتتكون من الفصول التالية:

الفصل الأول : الطريق الصعب.

الفصل الثاني : العبور المفاجئ.

الفصل الثالث : أفق الانتظار.

الفصل الرابع : تراجع البحر.

الفصل الخامس : الولي.

الفصل السادس : المفاجأة.

الفصل السابع : السمكة الكبيرة.

الفصل الثامن : الأفعى والذاكرة.

الفصل التاسع : الأحلام العجيبة

الفصل العاشر : شفاء ميمون الرايس.

الفصل الحادي عشر : الرسالة المجهولة.

الفصل الثاني عشر : الفرحة الكبرى.

تتركب الرواية- إذا - من (١٢) فصلا عنوانيا، تبدأ بالطريق الصعب الذي يحدد عقدة الحبكة السردية والآلام التي ستوجهها أسرة ميمون الرايس وتنتهي الرواية بنهاية مفرحة سعيدة كما يدل على ذلك الفصل الأخير "الفرحة

الكبرى". بيد أن الكاتب يلتجئ إلى تقنية التوالد السردي عبر استنسال مجموعة من القصص القصيرة من خلال تجزيء الفصل إلى نصوص سردية صغرى مثل العناوين القصصية التالية :

ميمون في المزرعة – محمود والسيارة – زليخة والبقرة- فاطمة- استدراك – صوريا.

وهذه الطريقة في التضمين والتناسل وظفتها كثيرا الرواية العربية الجديدة وبخاصة المغربية منها مثل **لعبة النسيان** لمحمد برادة.

وإذا تأملنا تركيب الحبكة السردية في الرواية يمكن اختزالها في ثلاث بنيات سردية :

١- بنية الإخفاق.

٢- بنية التحدي.

٣- بنية الانتصار.

وتستفتح الرواية باستهلال واقعي حيث تقدم فيه الشخوص الرئيسية في النص مثل ميمون الرايس وأمه تميمونت العجوز وزوجته زليخة بنت العربي وبنته فاطمة وابنيه محمود وحامد. كما يحدد فضاء الرواية الداخلي (المنزل والمزرعة والبحر) والفضاء الخارجي (فضاء اغتراب حامد)، والحدث الدرامي الذي سيعقد الرواية وهو الإخفاق الذي ستعاني منه الأسرة عبر تدرجات إيقاع الرواية. وهذا الاستهلال معروف وشائع في الروايات الكلاسيكية وخاصة الواقعية والرومانسية منها.

تبدأ الرواية بذكر الإخفاقات التي تتعرض لها أسرة ميمون الرايس المقيمة في إحدى القرى الريفية بالمغرب. فعبر صفحات الرواية ستعاني الأسرة من عدة آلام وجروح مثل اغتراب الابن الأكبر حامد وزواجه في سويسرا بجوليا وإنجاب رضوان الذي سيعيش تمزقا حضاريا ودينيا بين هوية الأب وهوية الأم. ونجد كذلك فشل الأب ميمون الرايس في عمله في المزرعة الصغرى (الأرض) أو في المزرعة الكبرى (البحر)، حيث سيصاب بعدة إخفاقات أثناء مواجهته لصعوبات الحياة والطبيعة، ولا سيما مواجهته للبحر وأهواله قصد تطويعه واستغلال كنزه عن طريق الصيد، ومواجهته لأرضه عبر الفلح والحرث والزرع والحصد، وفقدانه لزورقه وتأثره الانفعالي بمشاكل أولاده وخاصة محمود. كما ستعرف الأسرة جروحا أخرى مثل مرض فاظمة بالصرع بعد أن علمت بزواج فؤاد في إسبانيا بابنة مشغله فيرونيكا وأنجب معها صوريا وناصر، وانفصال حامد عن جوليا وضياع الابن رضوان حضاريا، وتراجع تجارة محمود بعد سرقة سيارته وفشله في عمله وممارسة كل الحرف التي يتقنها، وافتقار زليخة المتسارع بسبب إنفاقها الكبير على مرض ابنتها فاظمة ومتطلبات ابنها محمود لشراء سيارة جديدة وزوجها الذي يحلم بزورق للصيد بعيدا عن الشاطئ، وصراع فؤاد مع زوجته فيرونيكا ورغبته في الانفصال عنها بسبب تربية الأولاد ومستقبلهم. وكانت هذه الآلام تعقبها انفراجات سرعان ما تتعقد وتتشابك لتتحول إلى فشل يعقبه فشل بسبب الفقر واليأس والتشاؤم وعبث الحياة واللاجدوى من مواجهة الطبيعة والوقوف في وجه التيار. وقد دفع هذا الإخفاق بعض الشخصيات إلى

الهروب والاستسلام والهجرة وراء البحر مثل حامد وفؤاد وميلود وشعيب ابن خدوجة جارة زليخة، بينما نجد شخصيات أخرى تشبثت بأرضها وترفض الاغتراب؛ لذلك خاضت صراعا مريرا ضد الحياة وواجهت الطبيعة بقساوتها وعنفها ولم تستسلم لحتميتها وجبرياتها المتكررة عن طريق الوعي والإرادة والتفاؤل والشغل كما هو حال محمود الذي كان يقول عنه أبوه " أنت بطل هذا الزمان"، لأنه نموذج الشاب المكافح الذي يطوع الطبيعة ويستغلها لصالحه وصالح غيره عن طريق العمل والشغل ومجهوده الجبار ليحقق ذاته ووجوده ويتحرر عبر عمله بدلا من الاستلاب الاغترابي.

وبعد الإخفاقات والنكبات والجروح التي عرفتها أسرة ميمون، ستبدأ مرحلة التحدي والمواجهة عن طريق الشغل والتفكير في المشاريع لتغيير الأوضاع السلبية وعدم الرضوخ والاستسلام لها. وهكذا بدأت فاطمة في تعليم الخياطة وممارستها وتحقيق الأرباح الكثيرة، واستطاع محمود كذلك أن يفرض نفسه في تجارة الحبوب والتسلح بفكرة تعدد الاختصاصات والمهن. وانضمت زليخة إلى التعاونية الفلاحية في بلدتها بعد انتعاش اصطبلها بالأبقار السويسرية والدواب والمواشي، ونجاح ميمون في صيد السمكات الكبيرة والنادرة وفرض نفسه في سوق بيع السمك، وتعجب الصيادين بقدرته على تطويع البحر وكذلك تعجب الفلاحين بمهارته في استغلال أرضه وفلحها بعد أن جعلها ابنه محمود مصدرا مربحا لتجارة الحبوب.

وقد كان وراء هذا الانتصار والنجاح في مواجهة التحديات وصعوبات الحياة رجل البحر (عبد القادر بو السلاسل) الذي زرع في نفوس أفراد الأسرة

الأمل والتفاؤل وحب العمل والصبر والتمسك بشرع الله والتنافس الشريف وحب الآخرين. وهكذا تنتهي الرواية بتحقيق الانتصار وجمع شمل الأسرة بعودة حامد ورضوان وصوريا وصابر من أرض الغربة لتحقيق الفرحة الكبرى عبر توسيع العائلة ومد أواصرها وجذورها من خلال زواج حامد بابنة القرية "يمينة"، وتزوج رضوان بصوريا وصابر بابنة الجيران ومحمود بسعيدة إحدى بنات البلدة. إنها ولادة جديدة بعد موت الإخفاق والفشل والاغتراب والضياع والتيه وتحدي الطبيعة عن طريق المواجهة والإرادة المتستمية والكفاح. ويخرج ميمون الرايس من تجربته الحياتية بالتفكير في كتابة مذكراته كما قال السارد " ليس من أجل التباهي والافتخار وإنما من أجل حث الآخرين على الصمود والمثابرة في زمن التحديات الكبرى"(١).

هذا، وتصدر هذه الرواية عن رؤية تفاؤلية قوامها التحدي والمواجهة في مقابل رؤية سلبية تقوم على الاستسلام والهروب والهجرة وراء البحر والاغتراب الذاتي والمكاني. وتطرح فكرة الهجرة وتعالجها عن طريق العمل المتعدد الاختصاصات وعرض سلبيات الاغتراب كالتمزق الحضاري والديني والتفكك الأسري.

ويجعل الكاتب من "محمود" البطل الإيجابي الذي تشبث بوطنه وأرضه في الريف واستطاع أن يواجه التحديات والإخفاقات والنكبات عن طريق العمل والكفاح والصبر متمثلا توجيهات الولي الصالح رجل البحر بأن الحياة لا تواجه إلا بالمثابرة والصمود والأمل والتفاؤل.

---

(١)ـ نفســه ص: ١٦٥.

هذا ، ونجد تسلسلا كرونولوجيا من خلال تعاقب الفترات الزمنية وتبدل المؤشرات الفيزيولوجية للشخصيات (الصغر – الكبر- الشيخوخة – تقاعد فؤاد- إنجاب الأولاد...)، والحذف السريع للسنوات من خلال التركيز على بعض المحددات الزمنية مثل (أغسطس- السفر- العودة من السفر والاغتراب...). وغالبا ما نجد أن معظم الأحداث تقع في فصل الصيف لتجمع الشخصيات وحضورها في البلدة لتشبيك الحبكة السردية وتوتيرها دراميا. كما أن كلاسيكية الرواية تجسدها ثنائية (المأساة والسعادة) بعد صراع جدلي بين الذات والموضوع أو بين الإنسان والطبيعة.

وفضائيا، تتأطر الأحداث في الريف المغربي بتناقضاته وقيمه الإنسانية، إذ تتجادل في هذا الفضاء أمكنة عامة وخاصة، حميمية وعدائية، منغلقة ومفتوحة، دنيوية وروحية. إذ تصور لنا الرواية فضاءين متقابلين: فضاء داخلي (الريف المغربي)، وفضاء خارجي (إسبانيا – سوسرا)، أو ما يسمى بجدلية الداخل والخارج. فالداخل هو الدفء والحميمية والأصل والهوية والحنان والأرض والحياة، وأما الخارج فهو الاغتراب الذاتي والمكاني والضياع واللاجدوى والتمزق العائلي والتشرذم الحضاري والديني وتفكك الأسرة وانسلاخها أخلاقيا.

وقد أشاد الكاتب كثيرا ببطولة محمود الإيجابية على لسان والده ميمون الذي يعده "بطل هذا الزمان": لأنه وضع خطة جديدة لحياته على غير الخطط التي وضعها الشباب الآخرون كفؤاد وميلود وشعيب وحامد الذين اختاروا الهروب والاغتراب بعد فشلهم في مواجهة تحديات الطبيعة وآلامها

وجروحها. يقول السارد مصورا بطولة أسرة ميمون ولا سيما بطولة محمود من خلال منظور خدوجة " أصبحت خدوجة تعتبر عائلة ميمون المثل الأعلى في المثابرة والكفاح رغم النكبات في هذه الحياة لذلك ما فتئت تشجع زوجها الجديد في سبيل الاقتداء بميمون وهي في سبيل الاقتداء بزليخة، وشعيب في سبيل الاقتداء بمحمود وفاطمة، خدوجة تريد من شعيب أن يعتمد على التخصصات المتعددة لمحمود وفاطمة.. وكل ذلك في سبيل وضع الاحتياطات اللازمة في هذا الزمن الرديء"(١).

وهكذا ترسم لنا الرواية صورة الإخفاق والانتصار أو صورة الجبر والتحرر والانعتاق من حتميات الطبيعة والحياة عبر الصراع الوجودي. وتشخص لنا الرواية كذلك البيئة الريفية المغربية كما يتجسد ذلك في الأسماء الأعلام الأمازيغية وسلوكات الريفيين ومواجهتهم لتحديات الطبيعة القاسية (الأرض-البحر)، وإيمانهم بالأولياء والشعوذة والحكايات الشعبية الخرافية وأملهم في الهجرة والاغتراب لتحقيق ذواتهم ووجودهم.

وإذا تأملنا بنية هذه الرواية وجدناها رواية كلاسيكية تبدأ بإيقاع روائي واقعي في عرض الإخفاقات والتحديات لتنتهي بنهاية رومانسية في الفصل الأخير (الفرحة الكبرى). والدليل على كلاسيكية هذه الرواية هو تعاقب الأحداث بشكل منطقي تدريجي(اللاتوازن ← البحث عن التوازن← تحقيق التوازن أو الانحطاط← التحسن← الانحطاط ← التحسن النهائي) قائم على تعاقب الانحطاطات والتحسنات لتنتهي الرواية بالتحسن والتوازن على

(١)- نفســه ص: ١٣٨.

غرار الروايات التقليدية. وإلى جانب تسلسل الأحداث وتماسكها منطقيا، يتشكل الفضاء الداخلي من خلال انفتاح ميمون وابنه محمود على المزرعة (الكنز الأرضي) والبحر (الكنز البحري)، باعتبارهما فضائين مفتوحين، بينما المنزل هو فضاء مغلق وظيفته الطبيعية السكن والراحة، بينما يحيل رمزيا على الارتباط الامومي والتجذر اللاشعوري بالأرض ودفئها الحميمي، ويحيل البحر والمزرعة على الصراع التراجيدي والوجودي بين الإنسان والحتميات الخارقة (الجفاف- الغرق- الرياح- الأمواج- الأمطار...). ويدل الانفتاح الفضائي على بطش الفضاء وغطرسته وهوله كما يدل على تحرر الإنسان وانعتاقه من ضيق المنزل وإساره النفسي الداخلي لتطويع الطبيعة واستغلالها وتغييرها من خلال العمل والصمود والكفاح والمثابرة. ويشخص لنا الفضاء بكل تقابلاته وصراعاته الجدلية الإخفاق والانتصار (الفضاء الداخلي) والاغتراب والضياع (الفضاء الخارجي). وتتحرك في هذه الفضاءات شخصيات إيجابية وسلبية تحمل تسميات أمازيغية وأجنبية (فيرونيكا – جوليا – صوريا). ويمكن تحديد هذه الشخصيات في هذا الجدول التالي :

شخصيات إيجابية متشبثة بأرضها وعملها	شخصيات سلبية مغتربة	شخصيات حاقدة ومشعوذة	شخصيات مناقبية

- زليخة بنت الحاج العربي - ميمون الرايس - محمود - فاطمة	- حامد - فؤاد - ميلود - شعيب	- خدوجة - عتوكة بنت الهواري	رجل البحر (عبد القادر بوسلاسل)
الانتصار بعد مواجهة التحديات والنكبات والإخفاقات المتكررة في الحياة وأثناء الصراع مع الطبيعة	الضياع والتمزق والتردد بعد الهجرة والاغتراب بحثا عن العمل وسراب الأحلام.	الخسران والهوان بعد انتصار أسرة ميمون وفرحتها الكبرى بالحصاد وجمع شمل الأسرة بعد تفككها.	زرع قيم الخير والتفاؤل والصبر والشفاء في أرواح أهل القرية.

ومن خلال الجدول، تتمثل لنا البنية العاملية والمربع السيميائي بهذا النحو :

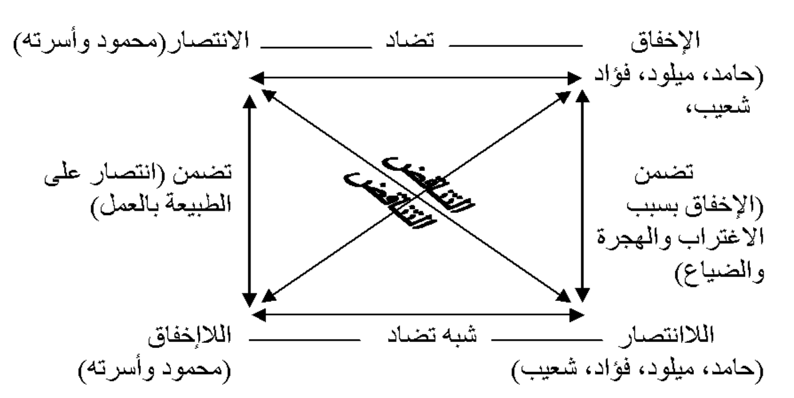
المرسل	المرسل إليه
الانتصار عن طريق العمل والكفاح	شباب الريف المغربي
الذات	الموضوع
محمود	الحياة والطبيعة (الأرض / البحر)
المساعد	المعاكس
ميمون الرايس، زليخة، فاطمة، رجل البحر	الفقر، الطبيعة/ خدوجة، شعيب، عتوكة بنت الهواري، الفشل والإخفاق.

ونستشف من خلال هذه الخطاطة صراع محمود مع الحياة بكل عوائقها وانتصاره عليها بالصبر والمثابرة والكفاح والتفاؤل والتشبث بالأرض.

ونستحضر بالمقابل بنية عاملية معاكسة هي بنية الإخفاق والاغتراب الذاتي والمكاني:

المرسل	المرسل إليه
الهجرة والاغتراب	شباب الريف المغربي
الذات	**الموضوع**
حامد، فؤاد، ميلود، شعيب	الهجرة إلى أرض الغربة من أجل الثراء المادي.
المساعد	**المعاكس**
زوارق الموت، الزواج بالأجنبيات	التفكك الأسري، الاغتراب، التمزق الحضاري، الانسلاخ الديني.

فهذه البنية تقرر الضياع والاغتراب والتمزق الإشكالي والهروب والاستسلام لأحلام السراب والثراء الموهوم بعيدا عن الأرض الأم والأصالة وقيم الدين. وينتج عن هذا التقابل القيمي تضاد



بين الإخفاق والانتصار من خلال جدلية الفضائين الداخلي والخارجي.

وإذا انتقلنا إلى الرؤية السردية ولعبة الضمائر ووظائف السارد داخل سراديب الرواية فإننا نجد الكاتب يعتمد على الرؤية من الخلف لوجود ضمير الغياب على غرار الرواية الكلاسيكية. إذ يختفي الكاتب وراء هذا الضمير ليسجل غيابه وحياده الموضوعي موهما بواقعة الرواية وصدق مرجعها الحكائي وتخييليتها. وهذا ما يجعل هذا السارد يدرج في إطار المنظور الموضوعي مادام يبئر الأحداث من زاوية خارجية يلتقط المضمرات الداخلية والأحاسيس الشعورية والسلوكات الخارجية كالإله المختفي أو كسارد فلوبير، يجعل بينه وبين الشخصيات مسافة موضوعية لا يتدخل في تحريكها إلا عبر التعليق والتعريف وتقديم قسماتها وأفعالها عبر الوصف وخلق المشاهد والحوارات لتجسيد قيمها وسلوكاتها ومواقفها من الحياة. من الشواهد السردية على هذه الرؤية المتعالية لسارد هذا المقطع الذي يستقرئ فيه الراوي نفسية فاطمة وهي تطل على البحر..". فاطمة **تحس بانشراح** كلما أطلت على الجرف لتتأمل في البحر أو في المناظر الطبيعية المجاورة. **تحس بانشراح** لا يضاهيه انشراح آخر كلما تأملت في شمس الأصيل الذي يقع على صدرها كحبات من البرتقال الكبيرة الحجم. تحس بانشراح يعادل الانشراح السابق حينما تتأمل شمس الصباح وهي تستيقظ شيئا فشيئا لتكسو الكون بقماشها الأحمر الجميل".[١]

---

[١]ــ نفســه ص:٥٨؛

ويلاحظ أن هذا السارد له معرفة مطلقة حيث يعرف ما بداخل الشخصيات وخارجها أي يملك معرفة أكثر من شخصياته، إذ يعرف مسبقا شخصياته ومصائرها وتطوراتها وتفاعلاتها مع الظروف سلبا أو إيجابا. وهذا السارد يتدخل كثيرا في متنه الحكائي على الطريقة الكلاسيكية ليعلق على الأحداث أو يعقب عليها أو يوجه دفة الحبكة منتقلا من السرد إلى الحوار قافلا إلى السرد مرة أخرى، وهكذا دواليك. ونظرا لتدخلات السارد السافرة رأينا السرد يطغى على الحوار. وهذا يعني أن السارد يأخذ الحيز الكبير من الكلام ولا يترك لشخصياته إلا حيزا ضئيلا للتعبير أو التصريح بآرائها وتجسيد مواقفها ولاسيما أن الكاتب يلتجئ إلى الأسلوب غير المباشر الحر للترجمة والتعبير عن آراء الشخصيات والنيابة عنها في البوح والاعتراف. وهذا ما جعل هذه الرواية منولوجية في طرح مواقفها الإيديولوجية بالدفاع عن محمود وبطولته الوجودية وتغييب الشخصيات المغتربة ووسمها بالضياع والاغتراب، مما أفقدها طابع الحوارية والتعددية الإيديولوجية (البوليفونية).

ومن وظائف السارد في هذه الرواية أنه يؤطر الفضاء ويقدم الشخصيات ويحدد الأحداث ويسرد الحكايات ويعلق عليها انتقادا وأدلجة، كما ينفعل مع الشخصيات ويبلغ المقصديات للتأثير على المتلقي ويسجل شهادته ويستوحي المرجع الذاتي والموضوعي لينسج عالما تخييلا جماليا تتحقق فيه الوظيفة الروائية (Romanesque).

ولقد أثرى الكاتب نصه بمشاهد ووقفات وصفية أثناء تقديم الشخوص ووصف الأمكنة والأشياء والوسائل مستخدما ريشته التشكيلية البلاغية

والنفسية. ولا غرو أن الكاتب أحسن استثمار علم النفس في قراءة الشخصيات باستكناه اللاشعور والأنا في مواجهة الطبيعة والحياة كما يبدو ذلك جليا في خطاب الأحلام وهستيريا الصرع والاغتراب الشبقي وتأمل الذات وصراعها الداخلي مما جعل "المونولوج" أو المناجاة حاضرا في هذا النص ليجسد تمزق الشخصيات داخليا وصراعها النفسي وجدلية الأنا واللاشعور في صراعها مع الأنا الأعلى وسلطة الواقع.

وعليه، فقد برع الكاتب في خلق لوحات وصفية مستثمرا في ذلك صور البلاغة والرسم الحي الطبيعي والتجريدي. وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على مدى اشتغال الكاتب بتقنية الوصف والتصوير وإلمامه بدراسته تنظيرا وتطبيقا.

وما يلاحظ على النص التركيز على نواحي الوصف بكل أنماطه لتشويق القارئ وإثارته وتقديم الفضاء الروائي؛ ولكن هذا التوسيع الوصفي لم يكن إطنابا أو حشوا أو استقصاء مملا أو تفصيلا روتينيا، بل اتسم الوصف بالاعتدال والتكثيف والإيجاز والمساواة البلاغية. أي إن الوصف كان يطابق الموصوف تشكيلا ومقاسا وتعبيرا. وقلما يحسن الروائيون تقنية الوصف خاصة الروائيين الجدد من المغاربة الذين يبحثون على الانزياح والحداثة وخلخلة البناء السردي على حساب الوصف. والرواية في الحقيقة ما هي إلا وصف وتصوير سردي وتشكيل بالكلمات الموحية.

وعلى الرغم من كل هذا، فوصف هذه الرواية لا يخرج عن نمط الوصف الكلاسيكي الممتع والجذاب الذي يستخدم النعوت والأوصاف

والاستعارات والتشبيهات والمجازات والكنايات والصور الروائية الأخرى لنقل الموصوفات والتقاط الشخصيات والأمكنة والأشياء والوسائل.

ومن المقاطع الوصفية في نقل الشخوص نجد هذا المقطع الذي يرتكز على القسمات الفيزيولوجية والطبائع النفسية والأخلاقية وأدوارها الاجتماعية. وغالبا ما يتعمد الراوي تأخير الوصف بعد تقديم الشخصيات على غرار الرواية الجديدة. فإذا أخذنا على سبيل المثال روايات نجيب محفوظ **(بداية ونهاية)** فإنه عندما يقدم لنا الشخصيات ويدخلها إلى فضاء الرواية يصفها مباشرة ويحدد قسماتها النفسية ليبدأ بسرد أحداثها ووقائعها وأدوارها السردية. يقول السارد في رواية **"الرقص على الماء"** "محمود سنه حوالي ثمانية عشر سنة يبدو قد حنكته التجارب فصيح اللسان يعتمد على المنطق أثناء الكلام، لا يختلف في شيء عن رجل متقدم في السن، ليس بقصير ولا بطويل القامة.

أبوه بوجه مجعد وشعر فضي تنسجم معه ملامح الصياد أكثر ما تنسجم معه ملامح الفلاح.. ليس بالغليظ ولا بالرقيق. بنيته معتدلة. شواربه خفيفة كشوارب قط وديع. يفضل لون البحر لملابسه. يعتمد على الصراحة والمنطق والحجة حينما يتحدث مع الآخرين يظهر أن ابنه محمود ورث عنه هذه المواصفات، لا يؤمن بالخرافات وغير مقتنع بها.

أم محمود عمرها يقل عن عمر والده بعشر سنوات غليظة ولكنها لطيفة وخفيفة الظل تبدو متحضرة وصبورة تؤمن بالخرافات ومقتنعة بها. لا يهم مادامت تسمع لتوجيهات زوجها.

أخته الوحيدة التي كانت تكبره بسنتين، مدللة، لأنها الوحيدة عند أمها... مستواها الدراسي الشهادة الابتدائية، تتقن الخياطة التقليدية تفضل الألوان الفاتحة، تنتظر دائما فارس أحلامها، عطوفة على أبيها أكثر من أمها..."[١].

في هذا المقطع نجد ألبوما وصفيا يحدد لنا شخصيات الرواية الرئيسية، وهي تشكل أسرة ميمون الرايس. وهذا الألبوم إلحاقي في الرواية بعد أن كان الكاتب قد قدم الشخصيات في مستهلها؛ لاستدراج القارئ وإثارته وتشويقه فنيا، وقد يكون الكاتب قد نسي لوحة الوصف ليتذكرها في آخر الرواية ليجعلها في آخر الرواية ملحقا وذيلا تكميليا ولكن بعد فوات الأوان.

وينتقل الكاتب إلى وصف الوسائل المتعلقة بالأرض والبحر والمنزل، وخاصة وصفه لقوارب الموت وصفا إنسانيا وتراجيديا وفق فيه الكاتب أيما توفيق: " أما الزورق فإنه حبلى، بل كالقطة الكبيرة الحجم التي تعاني من ألم المخاض، في بطنها صغارها وهم كبار، تنتظر لحظة القذف بهم إلى العالم الخارجي، إنها ناضجة، فقط ترقب من يكشف عنها لتلتهمها وترجعها إلى بطنها من جديد"[١].

ووصفه بسخرية لسيارة محمود " أما محمود فبينما في طريقه إلى المطار إذ تقف به السيارة وسط الطريق كحمار الشيخ في العقبة، تنبعث منها رائحة البنزين التي تغلب على الطيب المتواضع الذي كان ينبعث من ثياب زليخة"[٢].

---

[١]ــ نفسه ص : ٩٧-٩٨.
[١]ــ نفسه ص : ٢١.
[٢]ــ نفسه ص : ٣٢.

ويغلب على وصف الفضاء الطابع الرومانسي والتشكيل الطبيعي بسبب استعمال ألوان زاهية كالزورقة والبياض والانتعاش النفسي أمام تأمل المناظر الوجدانية " استغل هدوء البحر فأبحر بطريقته المعهودة إلى هناك حيث أشجار التين الصغيرة يانعة بأوراقها الخضر الزاهية، علق بالظلال الوارفة والنسيم البحري، يلقي بنظراته إلى البحر فلا يشاهد إلى زوارق الصيد منها المهيأة للإبحار ومنها المقبلة على الرسو، يتأمل كثيرا فيتراءى له طيف زليخة وحامد وجوليا وابنها. لا يشاهد أمامه إلا المناظر الزرقاء، حتى القط الذي يحوم حوله كلما رجع إلى المنزل في المساء يراه أزرق يتقيأ مادة زرقاء كأنه سبق له أن شرب ماء أزرق. لا يتغافل ميمون عن شم التربة وتفريك بقايا الحصاد منذ السنة الفارطة بيده، يحس بحرارة ودفء تربة أرضه، يرفعها إلى أنفه، يعيد شمها للمرات العديدة، لا يعاني من أية حساسية"[١].

ونكتفي بهذه الصور الوصفية الممتعة في بلاغتها وتشكيلها الفني وتصويرها الرائع لأفضية الرواية وشخوصها وأشيائها ووسائلها. إنها رواية الوصف الشامل والكلي للموصوف داخليا وخارجيا، سلوكيا وشعوريا ولا شعوريا، وللأشياء والأمكنة والوسائل والأشخاص.

وإذا انتقلنا كذلك إلى بنية الزمن وجدنا تسلسلا زمنيا كرونولوجيا يمتد من الحاضر نحو المستقبل. ويستعمل الكاتب صيغة الفعل المضارع بكثرة ليسجل راهنية المحكي وواقعيته وتموقعه في زمن الحاضر عبر فجاج الصيرورة الزمنية نحو المستقبل. وقد استثمر الكاتب تقنيات الحذف وتسريع

---

[١]- نفسه ص: ٤٠-٤١.

الزمن وتبطيئه عبر توظيف تقنيتي الوصف ووقفاته السردية والمشاهد الحية (مشهد هروب البقرة- مشهد الغرق- مشهد الاحتفال بالعرس- مشهد الباخرة المعطلة...) لخلق درامية الرواية وتوترها السردي وتأزم الحبكة السردية وإيقاعها التموجي الروائي هدوءا وحيوية وصخبا، مأساة وسعادة.

وإذا كان أسلوب السرد يهيمن عليه الخطاب غير المباشر (المسرود غير المباشر) ، فهناك حوارات خارجية تجسد الصراع واختلاف مواقف الشخصيات وحوارات داخلية تحضر عبر الأحلام واستنطاق اللاشعور والصراع النفسي والمناجاة ويلاحظ أن الحوار في الرواية مازال يتخذ صبغة مدرسية تقليدية من خلال توظيف فعل (قال- رد-...) أو ذكر الشخصيات المتحاورة كما هو الحال في الصفحة (١٤٦-٩٥...) :

" محمود: السلام عليكم

رجل البحر : وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته.

محمود: أقدم لك أخي الذي سبقني أن تذاكرت معك عنه.

رجل البحر: مرحبا برجل الخير"[١]

وكان من الأفضل أن يذكر الحوار بطريقة غير مباشرة عن طريق التلميح والتعريض واستخدام العارضة أو ذكر المحاور بعد الانتهاء من القول مباشرة مثل:

- أقدم لك أخي الذي سبقني أن تذاكرت معك عنه، يقول محمود.

---

[١]ــ نفســه، ص: ٦٥.

وهناك صيغ أخرى أكثر فنية وجمالية في تقديم الحوار بين الشخصيات أو المناجاة.

ولغويا، استعمل الكاتب سجلات معجمية تنتمي إلى عدة عوالم واقعية ورومانسية كمعجم البحر ومعجم الأرض والمنزل والغربة والذات. ومن اللغات الحاضرة في النص الفصحى والعامية والأمازيغية والإسبانية. وهذه التعددية اللغوية تحيل على التعددية الاجتماعية ومشارب الشخصيات.

وتمتاز لغة الرواية بالوضوح والبساطة والتشخيص الذاتي والموضوعي، والمزاوجة بين النزعتين : الواقعية والرومانسية، وميلها إلى الإيحاء والتلميح والترميز والإحالة والتعدد اللغوي، والمزاوحة بين جمل فعلية (فعلها مضارع غالبا) دالة على الحيوية والتوتر الدرامي والحركية وتحبيك الأفعال وتعاقبها وجمل اسمية تدل على الإثبات والتقرير والتأكيد والوصف.

وتهيمن كذلك الجمل المركبة على البسيطة. وهذا طبيعي مادام الكاتب يلتجئ إلى تقنية الوصف والتعليق والشرح والتأويل والتعقيب والتوسيع في نقل الوقفات والمشاهد السردية. ولكن هذه اللغة لم تحقق متعتها إلا من خلال الصور البلاغية: مشابهة ومجاورة وسخرية ومفارقة تشكيلا وتصويرا.

وتعج الرواية تناصيا بعدة خطابات ومستنسخات كخطاب الأمثال وتوظيف الموروث الريفي المحلي واستخدام الحكايات الشعبية الأمازيغية واستثمار الخطاب الصوفي المناقبي (رجل البحر الولي الصالح) وخطاب الشعوذة وخطاب الغناء والخطاب الأسطوري والعجائبي. ولكن يلاحظ غياب

الخطاب الشعري العربي أو الأمازيغي والخطاب الفانطاستيكي بشكل موسع، ولو أحسن الكاتب استغلالهما لجعل روايته ثرية ومنفتحة على النصوص الثقافية لأن الرواية متعة وفائدة.

ويلاحظ على هذه الرواية أنها تمطيط سردي وتناصي وحواري لرواية هيمنغواي **(الرجل العجوز والبحرThe old man and the sea)** لوجود تشابه كبير بين الروايتين من قريب أو من بعيد، فإخفاق العجوز في صيد السمك يشبه إخفاق ميمون الرايس في الحصول على كنزالبحر، علاوة على وجود الإخفاق والتحدي والانتصار في الأخير وهذا ما تسطره الرواية **"الرقص على الماء"**، كما تستحضر الرواية نصوصا أخرى بطريقة غير مباشرة كروايات حنا مينه التي ترصد صراع الإنسان مع البحر، ورواية **"أوراق"** لعبد الله العروي، و**"لعبة النسيان"** لمحمد برادة على مستوى البناء وتشكيل صورة الإخفاق، و روايات أمازيغية تشخص البيئة الريفية المحلية مثل **"شجرة الدردار"** للخليفي العباس.

وما يؤخذ على هذه الرواية، بشكل عام، عدم وضوح الحوارات وخلطها بالسرد بسبب انعدام علامات الترقيم المحددة للحوار، أو توظيف هذه العلامات بطريقة عشوائية إذ لا يميز الكاتب بين وظيفة الأقواس والمزدوجتين والعارضة والخطوط المائلة. كما أن الكاتب خلخل قصته بتوظيف مجموعة من القصص القصيرة تفتقد الاتساق وخاصية الانسجام التركيبي كأنها أقحمت بطريقة مصطنعة، ووظف الكاتب بعض الأحداث دون التمهيد لها بشكل مقنع مثل عودة فؤاد الأولى المفاجئة دون أن يشير إليها

بشكل طبيعي، وعدم استثمار الخطاب الشعري الأمازيغي أو الغنائي لإغناء نصه الروائي وخلق محليته، وتأخيره في وصف الشخصيات لذا جعلها في ملحق الرواية وما ذيلها الأخير إلا استدراك على الأحداث المقدمة في البداية، إلى جانب الطريقة المدرسية التقليدية في توظيف الحوار، وبساطة الحبكة السردية، ونقص في الاطلاع على السرد الروائي.

وعلى الرغم من هذه المآخذ البسيطة والهينة – التي قد تفيد المبدع- فهذه الرواية مشوقة جدا بسبب لوحاتها الوصفية ومشاهدها الدرامية وكتابتها السردية المتوترة دراميا والمحبوكة بطريقة متناسلة عن طريق تفريع الفصول إلى عناوين صغرى. وتعود لذة جمالية هذه الرواية إلى بنائها الكلاسيكي الواقعي الذي ينتهي بخاتمة رومانسية سعيدة (الزواج) يعتمد على تسلسل الأحداث وتعاقب الأزمنة واستعمال الرؤية من الخلف وهيمنة السرد وتنويع اللغات والأساليب والسجلات البلاغية وحسن استثمار الوصف في دغدغة المتلقي وتشويقه وجذبه وجدانيا وذهنيا.

وهكذا، نقرر بأن رواية **"الرقص على الماء"** رواية الإخفاق والانتصار تحمل رؤية تفاؤلية قوامها العمل والتحدي ومواجهة الطبيعة والحياة بكل صمود ومثابرة. وقد بنيت بصيغة كلاسيكية محبوكة بواقعية انتقادية تحمل أطروحة التشبث بالأرض.

١٥- التذويت في رواية حليمة الإسماعيلي " أغنية لذاكرة متعبة"

تعد حليمة الإسماعيلي من أهم الأقلام الأدبية التي تطل بكل شموخ بين فينة وأخرى من مدينة جرادة إلى جانب محمد بنعلي وجلول قاسمي.وقد جمعت هذه الأديبة بين الكتابة الشعرية (ديوان **العطش** الصادر سنة ٢٠٠٢ عن مطبعة فضالة بالمحمدية) والكتابة السردية كما يظهر ذلك واضحا في روايتها الأولى(**أغنية لذاكرة متعبة**) التي صدرت طبعتها الأولى عن دار الجسور **بوجدة** سنة ٢٠٠٤ في (١٤٩) صفحة من الحجم المتوسط مستهلة بتقديم استفتاحي للناقد **نجيب العوفي** الذي حاول بشكل استعجالي أن يلملم العمل الأدبي في خلاصة موجزة قصد حث القارىء على قراءة العمل؛ مما جعل المقدمة ذات طابع إشهاري تقريظي.

ويحمل الغلاف الخارجي للرواية صورة تشكيلية مجردة تعبر عن اللاوعي والذاكرة المتعبة وتبعثر الأحلام والآمال وتشتت الذاكرة وانسحاق الطموحات أمام متاريس الواقع وانسداد آفاق المستقبل كما تجسد موت الإنسان وذوبانه وتمزق الذات أمام شراسة الموضوع وقساوته.

وتتكىء الرواية على الرؤية الداخلية أو الرؤية المصاحبة **"مع"** أو ما يسمى بالتبئير الداخلي حيث السارد حاضر، و يتمثل في الكاتبة الأنثى وهي تقاسم الشخصية الرئيسية(أماني) شريط استبطان الذكريات والتلذذ بالفشل الذريع والانسحاق أمام قوة الرجل وصلابته وقوامته الاجتماعية والدينية والحضارية.وقد ترتب عن هذا المنظور السردي الداخلي طغيان الأنا والتذويت وسمات الكتابة النسائية التي تنبني على مواجهة الرجل والوقوف ضد تسلطه واستبداده وتدافع على حرية المرأة كيانا وذاتا وهوية وكينونة وعملا وفعلا وثقافة، وترفض فكرة الخنوع والتذلل للرجل والانسياق وراء رغباته وغرائزه الشبقية.

ويتجلى التذويت روائيا في الاختفاء وراء ضمير المتكلم **أنا** الذي يحيل على الانفعالات والاستبطان الداخلي واستقراء ذاكرة متعبة قوامها الثورة العارمة على سيطرة الرجل/الزوج وغطرسته التي لا حدود لها في استعباد الآخر ولاسيما الشريك الأنثوي: زوجة كانت أو بنتا أو معشوقة.وهكذا نجد **أماني** تكره **المهدي** الرجل الثري من مراكش؛ لأنه يذكرها بصورة أبيها

العنيد المتسلط المستبد الذي يتحكم في البيت كأنه الرجل السيد، يصدر أوامره ونواهيه والأم تستجيب له بكل خنوع واستسلام وخوف ؛مما ولد في **أماني** عقدة الرجل وضرورة التحرر منها عن طريق التحدي والمجابهة والصمود. لذلك اختارت الصحافة والكتابة الشعرية والسردية والمقالية للدفاع عن ذاتها ووجودها وحريتها ومشروع اختيارها الإنساني ثائرة على الواقع الذاتي والموضوعي رافضة القهر الاجتماعي والقومي والإنساني. وإذا كانت **أماني** تنظر إلى البيت باعتباره سجنا ذكوريا ورجوليا رهيبا يزعزع استقرارها النفسي والعائلي و يستلب حريتها ويخنق أنفاسها ويصادر كرامتها وكينونتها الوجودية ووعيها كأنثى إلا أنها ترى في الكتابة متنفسا لها وملاذا للتعبير عن طموحاتها وانكساراتها خاصة عندما وقعت معجبة ومغرمة بالشخصية الصحافية **مالك الطويل** المثالية التي تؤمن بالوطنية وفعل التغيير واحترام الآخر وخاصة الأنثى. ويعتبر **مالك** نموذجا إنسانيا محترما ومعادلا إنسانيا مغايرا لأبيها المتسلط الذي يحمل أقنعة متناقضة: التفريط في المحافظة والتدين و ميله إلى الاستهتار الأخلاقي (صوره مع نساء فاتنات) و**السيد المهدي** الذي لا ينظر إلى الأنثى سوى قنية للاستمتاع والتملك وسجنها في إسار الخنوع وتلبية الغرائز. بينما **مالك** كان بالنسبة **لأماني** الحرية والتكامل الذاتي والقلب مما أدى هذا الإعجاب بها إلى السقوط في حبه والركون إلى التلذذ بأحلام الذاكرة والطموحات ومتمنيات المستقبل الجميل. بيد أن هذا الحب يبدو من طرف واحد ويكنفه الغموض والغياب والتشتت والضياع، بل يجذبه المد والجزر؛ والدليل على ذلك اللقاءات الرومانسية المفاجئة في الرباط وتطوان- المستقرأة من خلال أسفار ذاكرة **أماني**- التي تعبر عن عبثية شخصية مالك وتآكلها وجوديا وواقعيا وفشلها في التكيف مع الموضوع أوتغييره؛ مما جعلها شخصية إشكالية وسلبية إلى حد كبير. و يعبر احتراق تبغ هذه الشخصية على ذوبانها وموتها الوجودي و الثورة والتمرد والضياع والبطالة وسقوط الإنسان المغربي وانعدام حرية الصحافة.

كما يبدو التذويت جليا في الثورة على الرجل في صورة الأب وخطيبها **السيد المهدي**؛ لأنها تكره أن تتحول الأنثى إلى بضاعة للتملك ووسيلة للمتعة واستلاب لحريتها وكبت لرغباتها ومنعها من العمل والخروج والتحرر الوجودي واعتبارها رحما لتفريخ الأطفال و مأوى للتعشيش. إنها ترفض الرجل المتناقض المستبد الذي لا يحترم الأنثى، ويمارس الإرهاب وأسلوب

الترويع لتركيعها وإذلالها. و تؤشرهذه الرواية على كتابة روائية نسائية مضادة للكتابة الروائية الرجولية التي نجدها في كثير من النصوص التي تتحول فيها الأنثى إلى دفء غريزي جنسي أو ملاذ لإفراغ المكبوتات الشبقية والتعويض عن الفشل والإخفاق والقهر الاجتماعي والاقتصادي والقومي كما نجد في رواية **أوراق** لدى عبد الله العروي أو **الضوء الهارب** و **لعبة النسيان** لدى محمد برادة. أي إن المرأة أصبحت متنفسا سيكولوجيا واجتماعيا. وأقصد من كل هذا أن هذه الرواية انتقام من الرجل وصراع ضده؛ ولكن في الأخير نجد أن الرجل هو الذي ينتصر، وتستسلم **أماني** لقوته وعرف الزواج الذكوري الذي يحررها من عنوسة الذات وفقر الواقع وجبروت الموضوع وأعراف العائلة وفشل الأوهام الذاتية والرغبات الرومانيسة الفردية، وذلك عندما تقرر الزواج **من السيد المهدي** صاحب الشركات والعقارات الوسيم ببشرته المراكشية السمراء. ويكون يوم زواجها وفرحها يوم موت عشيقها المناضل الصحفي **مالك الطويل** الذي نعتته الصحف بالوطني الغيور والصحفي الشجاع والمناضل الشهم والبطل المستميت بعدما قتلته رصاصات عنصرية في الضفة الأخرى. وهذا يؤكد مرة أخرى فشل المثقف العضوي في بناء استقراره العاطفي والاجتماعي وضياعه بين الاغتراب الذاتي /المكاني والانسحاق الاقتصادي وهيمنة الرجل الغني ولو كان جاهلا على الهرم الطبقي بهيبته المادية وحظوته الاجتماعية ولو كان ذلك على حساب القيم والأخلاق.

ويرتكز التذويت كذلك على استرجاع الماضي واستخدام فلاش باك عند تشريح الذاكرة واستبطان الذكريات منولوجيا و استحضارذاكرة خنوع الأم أمام سلطة الأب وموقف النساء العوانس من الأنثى غير المتزوجة واسترجاع تجربتها الرومانسية المثقفة مع مدير تحرير جريدة **الحقيقة** لتنتقل بعد ذلك إلى الحاضر لتتمرد عن شخصية المهدي التي تشكل النشاز والاستعباد وتهدد شغلها وتعيدها إلى سجن البيت وسرير الغرائز.كما يساهم الحوار والمنولوج الداخلي في إفراز التذويت وانبثاق الأنا وتفريخ الانفعال والأساليب التعبيرية الإنشائية الإيحائية من خلال ذاكرة متعبة بالحزن والمأساة والتمزق والفشل . ويماثل هذا الفشل الإحباط الوطني والقومي(القهر الاجتماعي، القهر الاقتصادي، القهر القومي: مذابح الجزائر، شهداء فلسطين، ضحايا العراق، حصار أفغانستان.....).

ويستند التذويت كذلك إلى لغة سردية مهذبة بلغة شعرية، أي إن هذا النص عبارة عن محكي شاعري يجمع بين السرد والشعر. ويعني أن الكاتبة حولت سردها الروائي إلى قصيدة شعرية وخواطر إنشائية ذاتية من سماتها المناجاة والإيحاء والإنشائية والانفعالية وتشظي الذاكرة. كما أثرت نصها بكثير من مستنسخات تناصية تعبر عن ثقافة الكاتبة وسمو مستواها التعليمي مما جعل الرواية تخاطب العقل والقلب وتجمع بين المتعة والفائدة. ولم تبق الكاتبة أسيرة خطابها المنولوجي الفردي الغنائي والشعري فقط بل ضمنت نصها الروائي بكثير من القصاصات والمواقف والخبرات السياسية والتاريخية والأدبية من أجل تطوير كتابتها القصصية والروائية.

وفي الأخير: أعتبر أن رواية حليمي الإسماعيلي **" أغنية لذاكرة متعبة"** رواية منولوجية شاعرية تؤكد خصوصية الكتابة النسائية بأسلوب قائم على التذويت وتفكيك الذاكرة، كما تسجل فشل الذات الأنثى والذات المثقفة في تغيير الواقع وتحقيق متمنياتهما والطموحات المستقبلية المرجوة، و تندد الرواية بتردي القيم وانتصار القيم الكمية على حساب القيم الأصيلة والمثل العليا النبيلة.

١٦-"صراع القبائل" لعبد الله عاصم:
بين التاريخ والكتابة السينمائية

ظهرت رواية **صراع القبائل** لعبد الله عاصم[1] سنة ١٩٦٦ بالدار البيضاء، وهي تحمل بين طياتها بعدين: البعد التاريخي والبعد السينمائي. وتجري حوادث الرواية إبان العقد الثاني من القرن العشرين في منطقة الريف الشرقي من المغرب.

تجسد لنا هذه الرواية التاريخية الصراعات القبلية الموجودة بين قبائل منطقة الريف حول أتفه الأسباب كالصراع حول الزعامة والعصبية القبلية والكلأ وماء الشرب.وكانت هذه المنطقة تعرف ببلاد السيبة؛لأنها غير خاضعة لحكم المخزن أو تابعة لسلطة السلطان . وقد جعلتها هذه الوضعية السياسية في دوامة من الغارات والهجمات غير المبررة شرعيا؛ مما كان ينتج عنها سفك الدماء والقتل وتدمير بنيات القبائل من عمران وموارد وبشر.

وهكذا تصور الرواية ذلك الصراع بين قبيلة **مطالسة** بقيادة **ذي الكلاب وبومدين** وقبيلة الريف بقيادة **وموح** وأولاده. ومن المعروف تاريخيا أن كلمة الريف كانت لا تطلق إلا على قبائل بني ورياغل وتمسمان وبني وليشك وبني توزين، أما القبائل الأخرى كمطالسة والقلعية وكبدانة فكانت من القبائل الشرقية، ولم تدرج تحت اسم الريف إلا في تاريخ متأخر. ويعني هذا أن هناك حروبا قبلية مثل حروب الريفيين والقلعيين التي لم تنطفىء شعلتها الدامية إلا بدخول المستعمر الأجنبي الذي وحد كل قبائل الريف صفا واحدا لمجابهة العدو الدخيل.

هذا، وقد أشعل الحقد بين وموح وبومدين وذي الكلاب إلى زهق الأرواح بسبب غطرسة هؤلاء القادة المستبدين و إسالة الدماء بين الإخوة الجيران دون الاحتكام إلى الوازع الديني أو الضمير الإنساني، وهذا يبين مدى العبث الذي كان تعيشه القبائل الريفية والقلعية في ظل حكم منطق القوة والسيبة، إذ كان

---

[1] - الدكتور **عبد الله عاصم** من مواليد الناظور سنة ١٩٤١، درس بتطوان ومراكش. تابع دراساته العليا ببلغاريا وفرنسا وحصل على دكتوراه في الاقتصاد من فرنسا. وقد مارس المحاماة والتدريس بالتعليم العالي. وله دراسات أقتصادية وفلسفية وإبداعات أدبية.

القوي يأكل الضعيف، والبقاء للأقوى والأصلح بالمفهوم الداروويني للحياة. لكن **حمو** سيقوم بدور جبار في نشر السلم ولغة التصالح وإزالة الأحقاد بين هذه القبائل المتناطحة إلى جانب زوجة الأعور التي كان بعلها يحالف **مطالسة**؛ لأنهم أولا:أصهاره، وثانيا: كانت زوجته شقيقة بومدين. وعندما اشتعلت المعارك بين مطالسة والريف وشاركت الكلاب في تهييجها وإضرام فتيلها اضطر حمو إلى نصب الشراك لكل من **الأعور وذي الكلاب** و**موح** من أجل تأديبهم وتوعيتهم حتى يبتعدوا عن خطاب العنف والحرب والقتل واستبداله بخطاب الحوار والسلم والاحتكام إلى منطق القانون والشرع وتطبيق بنود عقود التصالح وعدم مخالفتها وعدم استخدام الأسلحة بطريقة غير شرعية. وقد سبقت زوجة الأعور حمو إلى حمل رايتها الخضراء لإيقاف هذه الحروب التافهة، وحاولت أن تقنع شقيقها بومدين بعدم الخوض فيها لعواقبها الدنيئة والخطيرة. بيد أن **ذا الذئاب** كاد أن يقتلها بعد أن أرداها أحد جنوده طريحة في جروحها ودمائها؛ مما دفع حمو لإنقاذها وحملها على فرسها إلى زوجها الأعور الذي سيجعل من حمو صديقا وفيا له ورجل سلام حقيقي على غرار زوجته.

وفي الأخير ستحاصر قوات مطالسة والريف بيت حمو مطالبة إياه بإطلاق سراح القائدين وموح وذي الكلاب؛ ولكن حمو سيقنعهم بضرورة التخلي عن أسلحتهم والاحتكام إلى لغة السلم والاستعداد لخوض الحرب ضد العدو الأجنبي. ويطلق سراح القائدين بعد أن استجاب الطرفان المتناحران لشروط الهدنة وصك الاتفاق من أجل السلم والأخوة والاتحاد ضد القوات الغازية لقبائل قلعية والريف حيث وصلت إلى مركز **أعروي وتزطوطين**. وقد أظهر حمو وموح وذو الكلاب بسالة وشجاعة نادرة في محاربة الجيش الإسباني المتمركز بأعروي حيث لقنوه درسا لا ينسى في الصمود والتخطيط الحربي والبطولة الجهادية الخارقة والتسامح والعفة خاصة المعاملة الإنسانية لحمو تجاه الحسناء الإسبانية عندما أعادها إلى الجيش الذي رافقته مثل مساعدة طاهية له.

يصدر الراوي عن رؤية إخراجية وسردية من الخلف لوجود الكاميرا الخلفية وضمير الخطاب والاستقراء الخارجي والداخلي على غرار الروايات التاريخية الكلاسيكية. بيد أن الكاتب لم يستثمر العقدة الرومانسية بشكلها الفني على غرار الروايات الرومانسية الأوربية أو العربية كما عند جورجي زيدان،

١٧- الرواية المنجمية في الرواية المغربية بالجهة الشرقية

نعني **بالرواية المنجمية** تلك الرواية التي تتخذ من المنجم فضاء للصراع الاجتماعي وتيمة أساسية في تحبيك الأحداث وتأزيمها. والمنجم هو المكان الذي تستخرج منه المعادن كالذهب والفضة والماس والحديد والفحم الحجري والفوسفاط ومعادن أخرى سواء أكانت نفيسة أم نادرة أم عادية، وقد يكون هذا المنجم في أعماق الأرض أو في سطحها. ويتخذ بذلك أبعادا هندسية عدة كالبعد الأفقي والبعد العمودي والبعد العلوي كما يتخذ طابعين: داخلي وخارجي.

وتندرج الرواية المنجمية ضمن **الرواية البروليتارية الاجتماعية** أو ضمن **الرواية العمالية** التي تجسد صراع الطبقة الكادحة ضد البورجوازية وأرباب وسائل الإنتاج . ويمكن تسميتها بالرواية العمالية لأنها تصور طبقة العمال ومعاناتهم وصراعهم ضد المستغلين من أجل المطالبة بحقوقهم المشروعة المنصفة. ويمكن تسميتها **بالرواية السوداء le roman noir** لغلبة السواد المنجمي على أجواء الفضاء ووجوه الشخصيات وأحوالها الفزيولوجية والنفسية من شدة الحزن والقهر والفقر على الرغم من أن الرواية السوداء يقصد بها في الحقيقة رواية" الأشباح ورواية اللصوص أو رواية الشياطين وهي رواية تدنو من الميلودراما تقوم على عناصر ثلاثة هي: الضحية والجلاد والمنتقم".[١] ولقد ارتبطت الرواية العمالية بصفة عامة والرواية المنجمية بصفة خاصة بظروف القرن التاسع عشر الميلادي حيث كانت الدول الغربية تعيش أزمات اقتصادية ومالية واجتماعية وسياسية بسبب فائض الإنتاج والنمو الديمغرافي والتضخم النقدي والصراع الاجتماعي والطبقي ناهيك عن قلة المواد الأولية وهجرة الفلاحين إلى المدن مما سبب ذلك في بطالة الأيدي العاملة ؛ وكان الحل لهذه المشاكل العويصة هو التوسع الإمبريالي وخوض الحروب بحثا عن المجالات الحيوية لتصريف فائض الإنتاج. وفي هذه الوضعية المأساوية، كانت الطبقة الكادحة من فلاحين وعمال تعاني من الظلم الاجتماعي والتفاوت الطبقي، كما كانت أوضاع عمال المناجم مزرية ومؤلمة بسبب الاستغلال والاحتكار البورجوازي لوسائل الإنتاج وانخفاض أجرة

---

[١] - د. محمد الباردي: **الرواية العربية والحداثة**، الجزء الأول، دار الحوار للنشر والتوزيع، للاذقية، سورية،ط١٩٩٣،١،ص:٣١؛

العمل وتردي أحوالهم الاجتماعية من حيث التغذية والسكن والتطبيب فقد كانت حياتهم أشبه بحياة الحيوانات. وكانت تنتهي أغلب الإضرابات العمالية بالفشل بسبب شراسة الطبقة البورجوازية التي كانت تتحالف مع الطغمة العسكرية الحاكمة. وانتشرت بين العمال أفكار ثورية مناهضة للظلم الاجتماعي والصراع الطبقي كالأفكار الاشتراكية والشيوعية التي كان يدعو إليها ماركس وهيجل وإنجلز وفيورباخ وزعماء الثورة البلشفية في روسيا كلينين وتروتسكي وستالين.

وعلى العموم، فقد عبرت الرواية الواقعية و الرواية الطبيعية عن الطبقة العمالية ونضالاتها الاجتماعية ضد قوى الاستغلال ولاسيما تولوستوي وماكسيم كوركي وشارل ديكنز وبلزاك وإميل زولا. إذاً، فعلى" يد الواقعيين دخل العمال الأدب بوصفهم طبقة مهضومة الحقوق، يدافع الواقعيون عن حقوقها ويتوجهون إليها."[1] وتعد رواية **جيرمينالGERMINAL** لإميل زولا- في اعتقادي- أول رواية تندرج ضمن الأدب المنجمي والتي صورت صراع العمال مع أرباب المناجم من منظور فني طبيعي وتجريبي. وتعتبر كذلك" أكبر رواية تهتم بقضية طبقة من الشعب. والروائي في هذه الحقبة من الزمن كالمؤرخ ينتظر قراؤه روايته ليطلعوا فيها على حياة الآخرين وليتعرفوا بعمق بعصرهم، ومشاكله لأنهم يرون فيه صورة عن حياتهم. وهو، بذلك، ينتحل مهمة العالم، فيعايش الواقع ويفرضه على الآخرين. ولقد عالجت الرواية موضوعات درامتيكية لأن العصر كان يعج بالأزمات الاجتماعية: بين الغني والفقير، والتاجر الصغير والمؤسسة الكبيرة، وبين العامل وأرباب العمل، وبين الحب والزواج...".[2] ومن الروايات التي تدخل في الأدب المنجمي سواء من قريب أم من بعيد **جيرمينال** لزولا ورواية **النيلات السوداء les Indes noires** لجول فيرن Jules Verne، و**بدون أسرة**Sans famille لـــHector Malot،ورواية ريشارد ليويلين Richard LLewellyn **ما أكثر اخضرار وادي!** Qu'elle était verte ma vallée ، ورواية أرشيبالد

---

[1] - د. محمد غنيمي هلال : **الأدب المقارن**، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط١٩٦٤،١،ص:٢٩٣؛

[2] - د. محبة حاج معتوق: **أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية**، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان،ط١، ١٩٩٤ ،ص:١٦؛

جوزيف Joseph Archibald **تحت مرآى النجوم** **Sous le regard des étoiles** ورواية كرونان Cronin **القلعة** La citadelle...
وإذا انتقلنا إلى الأدب العربي، فإن الأدب العمالي بصفة عامة والأدب المنجمي بصفة خاصة قليل جدا في الرواية العربية على حد اعتقادي؛والسبب في ذلك أن العالم العربي اهتم كثيرا بالفلاحة، ولم تدخل الصناعة إلى البلدان العربية إلا مع الاستعمار وفترة الاستقلال. وعلى الرغم من ذلك، فتبقى نسبة التصنيع بالمقارنة مع نسبة الفلاحة ضئيلة جدا لأن أكثر الدول العربية تعتمد على الفلاحة أو الموارد النفطية أو إنشاء متاجر استهلاكية لبيع البضائع المستوردة وحتى المقاولات والمصانع الموجودة في العالم العربي فمعظمها مؤسسات تابعة لمستثمرين أجانب وشركات متعددة الجنسيات. وقد نتج عن هذا الوضع اللامتكافيء بين الفلاحة والصناعة، أن اهتمت الرواية العربية بالفلاح العربي وتصوير معاناته مع أول رواية وهي **زينب** لمحمد حسين هيكل سنة ١٩١٢م حتى كاد المتن الروائي العربي أن يكون إطارا تصويريا للفلاح بكل امتياز.
ويقول الدكتور مصطفى الضبع في هذا الصدد:" العلاقة بين الرواية العربية في مصر والفلاح علاقة أصيلة؛ فهي تبدأ منذ مولد الرواية العربية التي مهما اختلف في تأصيل بدايتها، فإن كل البدايات تعود إلى مولد الرواية في بيت الفلاح".[١]
وإذا كانت الرواية العربية رواية الفلاحين ولاسيما مع روايات: **الأرض** و**الفلاح** و**قلوب خالية** لعبد الرحمـــن الشرقاوي **ويوميات نائب في الأرياف** لتوفيق الحكيم و**سيد العزبة** لبنت الشاطئ و**اللاز** للطاهر وطار و**أيام الإنسان السبعة** لعبد الحكيم قاسم و**الحرام** ليوسف إدريس.....فإن الرواية العمالية قليلة جدا بالمقارنة مع رواية الفلاح وذلك يعود كما قلنا إلى أن بنية الاقتصاد العربي بنية فلاحية . وعلى الرغم من ذلك نجد بعض النصوص الروائية العمالية كروايات حنامينه(**الشراع والعاصفة**...) وصالح مرسي (**زقاق السيد البلطي** و**البحر**...) التي تتحدث عن فئة البحارين ورواية **المعلم علي** لعبد الكريم غلاب و رواية **الريح الشتوية** لمبارك ربيع اللتين تتحدثان عن صراع العمال المغاربة ضد أصحاب المصانع والمعمرين المستغلين من أجل تأسيس نقابة مغربية موحدة على غرار النقابة الفرنسية ضمانا لحقوقهم المشروعة بعد

[١] - د. مصطفى الضبع: **رواية الفلاح، فلاح الرواية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٨٨، ص:٨؛

تردي أحوالهم الاجتماعية والاقتصادية. وإذا كانت الرواية العمالية قليلة من حيث العدد البيليوغرافي فإن الرواية المنجمية داخل المتن الروائي العربي أقل بكثير منها؛ لأنها تستوجب فضاءات منجمية وعمال مناجم وكتاب متخصصين في هذا النوع من الكتابة الأدبية التي تستقرئ عن قرب وضعية العمال وأوضاعهم وأحوالهم الاجتماعية والاقتصادية والنفسية والتقاط معاناتهم وردود أفعالهم وما يفرضونه من إضرابات نقابية وضغوطات على المشغلين وأرباب وسائل الإنتاج.

وعليه، فقد عرف المغرب الأدب المنجمي نظرا لتوفره على العديد من المناجم التي استغلها المستعمر سواء الإسباني أم الفرنسي ولاسيما مناجم الفحم الحجري والحديد والفوسفاط. وقد نقل الأدب والفن المغربيان معاناة عمال المناجم في لوحات تشكيلية وقصص قصيرة وروايات وأفلام سينمائية كفيلم **رجال تحت الأرض** للمخرج المغربي عباس فراق الذي يتحدث عن عمال مناجم الفوسفاط. وتعد المنطقة الشرقية في المغرب من أكثر المناطق المغربية إنتاجا في الأدب المنجمي – على حد علمي- لوجود مناجم الفحم الحجري بجرادة ومناجم الحديد بوكسان وأفرا بالناظور مع كتاب روائيين من الجيل الشباب أمثال محمد بنعلي في ثلاثيته: **يوم الاقتراع**(١٩٩٣) و**الصوت المبحوح**(١٩٩٦) و**رحلة العطش**(١٩٩٦)، وجلول قاسمي في روايته **سيرة للعته والجنون**(٢٠٠٢)، وعمر والقاضي في إشاراته إلى الاستغلال المنجمي الفظيع للحديد من قبل الإسبان المستعمرين لمنطقة الريف الذي كانوا يهربونه عن طريق شحنه في القطار لتصديره بحرا إلى إسبانيا أو أوربا وخاصة في روايته **البرزخ** التي يقول فيها:" آتيك مع الرفاق، نحمل حبك على راحتنا. نوزعه على الأحباب. صغارا كنا، ليلا، نهارا، فجرا. نتسلق القطار الذي يسرق الحديد من جبل وكسان وسيطولاسار. نصبح جزءا من حديدنا. دمنا المراق هناك، في بلاد الجليد. نقبله قبل أن يعبر البحر. يتقيأ القطار ليلا، نهارا، فجرا، على هامش المدينة. نتهيب دخولك قبل استكمال طقوس العشق. ترانا نمسح ما علق بنا من غبار. نمشط شعرنا. كل هذا حبا فيك."[1]

وتعد رواية **سيرة للعته والجنون** لجلول قاسمي رواية منجمية بامتياز في أدبنا المغربي الحديث، إذ تصور وضعية عمال منجم الفحم الحجري بمدينة جرادة

[1] - عمروالقاضي: **البرزخ**،مطبعة النجاح الجديدة، الدارالبيضاء،ط١ ، ١٩٩٦،ص:١٩؛

بالمنطقة الشرقية من المغرب الأقصى بعد أن تفانوا بإخلاص وتضحية في خدمة المنجم الذي كان تحت أيدي المستعمرين أولا لينتقل بعد ذلك إلى المسؤولين المغاربة ثانيا. وقد كان المنجم يدر أرباحا كثيرة على أصحابه المستغلين بينما كان العمال يعانون المرارة والمأساة والفقر والأمراض وشدة الحاجة على غرار ماصوره **إميل زولا** في روايته العمالية **جيرمينال**. ولكن هذا المعمل سرعان ماسيتوقف عن العمل بسبب غلاء الفحم في السوق الوطنية حسب ادعاء المسؤولين. وسيخوض العمال إضرابات عديدة للمطالبة بحقوقهم المشروعة بعد إصرار وتحد مستميتين، وستتشكل لجن كبرى وصغرى وفرعية لمدارسة القضية ورصد كل آثارها السلبية والإيجابية على العمال استعدادا للذهاب إلى الرباط للتفاوض مع الحكومة الوصية على القطاع المنجمي.

هذا، وتبدأ الرواية باكتشاف الفرنسيين للفحم الحجري بجرادة من النوع الجيد، وبعد أسابيع" فوجئت المدينة الصغيرة الهادئة بوابل من الجرافات والشاحنات الضخمة. معدات لم نشهد مثلها- يقول والد السارد- منذ أن جاء الاستعمار. الجنود يحوطونها خوفا من الوطنيين. أمرا مما توقعوا لم يحدث. الناس همهم لقمة الخبز.

- هل كانت فرنسا وحدها التي باشرت المشروع؟
- حسب ماكنت أعرف. البلجيكيون هم من بدأ فتح المنجم. هذا في البداية.

المهم لم يكن يعنينا من هم النصارى عندنا: بحال... بحال..."[١]

وقد استقطبت الشركة المكلفة باستغلال المنجم الكثير من العمال من شتى النواحي المغربية بمختلف لهجاتهم الوطنية، وبنوا لهم مساكن ضيقة أشبه بالأجحار والقبور الصامتة والكهوف المظلمة بينما يتنعم المعمرون في فيلات فخمة تدل على الثراء والرخاء:" عمدت الشركة آنذاك على بناء مساكن شعبية للعزاب... وأخرى للمتزوجين... وهي التي تراها على طول المدينة وعرضها..فأعطي لها اسم لايمت بعلاقة إلى المواطنة:" الحي الوطني": غرفتان صغيرتان ومطبخ للأزواج وغرفة ومطبخ للعزاب.

[١] - جلول قاسمي: __سيرة للعته والجنون__، مطبعة تريفة، بركان، ط١ ، ١٩٩٦، ص: ٨٤-٨٥؛

في الجانب الآخر كانت تنتشر مساكن النصارى: فيلات صغيرة. استفاد منها فيما بعد أطر المنجم. وبقيت محافظة على الاسم عينه: منازل النصارى. وكأن الذين يسكنونها. لازالوا على ملة المسيح عيسى بن مريم عليه السلام...!".[1]
ويسود الكاتب صفحات في تجسيد المفاوضات وما يدور حول مستقبل المنجم ومصير العمال وطريقة تشكيل اللجنة التي ستفاوض مع الحكومة من أجل إنصاف العمال. ومن اللوحات المنجمية الرائعة وصف الكاتب للجبل الفحمي الرابض على مشارف المدينة وهو يعبر بسواده عن قتامة الجو وكآبة النفوس وعتمة الحياة ويأس العمال وانتظارهم للمصير المجهول:" الجبل الأسود الرابض هناك في أطراف المدينة كشيطان أخرس يراقب الراحلين دون زاد وقد اكتحلت عيونهم برحيق رمادي. يخضل وجوه من شاءت له الأقدار المكوث هناك. برهة من زمن...
علامة فارقة هو، قلت لصاحبي، فوق القلوب والنفوس... قال " هذا الجبل لايقدم ولا يؤخر وكان الأجدى بالمسؤولين أن يجعلوا نفاياتهم الفحمية خارج المدار السكني. لو كانوا يحبون مصلحة البلد حقا. بدل حمل الناس على رؤية هذا المخلوق البشع كل صباح"...
قلت" إنه الميسم الذي لايزول: أهرام على شاكلة ماشاده آل فرعون."
قال" لم ينلنا منه إلا الأوساخ والأوحال...لأن الجبل آلى على نفسه أن يزعج الساكنة: ريح صرصر تحمل الحمأ وقت القر، ولهيب وجمر وقت القيظ. حتى أضرب بعض الفضلاء عن لبس البيض إكراما للسيد الجبل!"[2]
ويستعمل الكاتب أسلوبا رماديا في تصوير معاناة العمال المكدسين في غرف ضيقة كعلب السردين وما يستنشقونه من أدخنة الفحم السوداء تؤثر على صحتهم وأجسادهم المنهوكة من شدة الفقر والبؤس الشديد:" عدت لأتأمل معالم المدينة في فضاء شتوي يحمل في جنباته نكهة خاصة، فبالإضافة إلى ماتشيعه المداخن من تلاوين لاتخطئها العين ولا الأنوف..تنفرز فيه علاقات اجتماعية من نوع خاص...
الدور الصغيرة المكدسة وسط المدينة كمداسات قديمة تخترقها جداول مائية صغيرة وتنتشر أمام أبوابها الضيقة بقايا غبار أسود لفحم مستعمل قد استنفذ

[1] - جلول قاسمي: **سيرة للعته والجنون**، ص: ٨٦-٨٧؛
[2] -- نفسه،ص:١١٥-١١٦؛

طاقته... بينما تنتصب على طول الأزقة المتعرجة حبال لينة لنشر الغسيل مبثوثة دون نظام على أبواب الدور المتهالكة من أيام الاستعمار...
كانت النساء يتخذنها أحيانا حواجز يبسطن عليها أسمالا بالية يتقين بها عيون السابلة...".[1]
ويحتذي الكاتب خطى زولا في رصد إضرابات العمال المنجميين قصد الضغط على المسؤولين لإيجاد الحلول المناسبة لتوفير فرص الشغل أوتعويضهم عن سنين العمل والكدح ضمانا لحقوقهم المشروعة:" تناقلت النسوة خبر غياب الأزواج بشكل أكثر من ذي قبل... يومان بلياليهما لم يصل عنهم خبر...تطوعت عبوش وبعض المسنات لزيارة المنجم... مستفسرات عن السر الغامض حاملات بعض الخبز وقليلا من الشاي...
الأمر أكثر مما توقعن، اعتصام جماعي للشغالين وسط ساحة المنجم، المغلقة بجدار سميك وسياج خارجي على شاكلة سجون القرون الوسطى..
عملية انتحار جماعية وقرار حاسم بعدم العودة عما خطط له..."[2]
ويحسن الكاتب استخدام الوصف الواقعي الريبورتاجي الذي يذكرنا بأسلوب الصحافة والتقرير الإخباري عندما ينقل لنا اعتصام العمال أمام الإدارة المنجمية :" الرجال يفترشون الإسفلت... خوذاتهم المعلقة فوق رؤوسهم ، تحولت كراسي صغيرة في طرفة عين...لم يفكر أحد منهم في أمر الجوع ولا مايعقب هذه المحاولة المتهورة... التي لم تسجل مثلها المدينة منذ سنين...
اتفق الرجال أن ينيبوا عنهم عشرة من ذوي الخبرة يتحدثون بدلا عنهم في حالة وجود محاور عن الطرف المشغل... الترتيبات الدقيقة تعكس عمق التفكير الجماعي... حيث قضت بأن تتحصن الجموع بمزيد من الدروع البشرية: رجال مترهلو الأجسام، متهالكو البنى، تنخر العلة العظام ويجري صدأ الفحم منهم بمجرى الدم...
في حالات مثل هذه يتشكل لدى الشغالين وعي بسيط... إحساس متعاظم بالمسؤولية... الفقر والجوع... وحرب الأعصاب... وبقايا أحاديث في الداخل تتنبأ بغليان اجتماعي على الأبواب...".[3]

---

[1] - نفسه،ص:١١٧-١١٨؛
[2] - نفسه،ص:١٢٩؛
[3] - نفسه،ص: ١٣٠-١٣١.

وتنتهي رواية جلول قاسمي بتسريح العمال وتوقيف المنجم مع تقديم تعويضات جزافية لعماله المطرودين حسب مدة الشغل والتفاني فيه. فارتحل من ارتحل من العمال، وبقي من بقي ليكون قريبا من ذاكرة الجبل الرمادي يتلذذ بالماضي ويتحسر على الحاضر والمستقبل.

وتتمظهر تجليات الأدب المنجمي في رصد واقع العمال المنجميين وتصوير الفضاء المنجمي بقتامة جنائزية سوداء ولكن لم تصل إلى عمق تصوير زولا في جيرمينال؛ لأن جلول قاسمي استند إلى الوصف الموجز الموحي القائم على التكثيف والاقتصاد اللغوي والبلاغي وأسلوب السخرية على عكس زولا الذي أسهب في استقراء نفسيات الشخصيات وأطنب في تصوير صراعاتها ضد أرباب العمل فضلا عن كونه انطلق من رؤية طبيعية تجريبية في وصف المنجم من الداخل وتحديد الأدوات والوسائل المستخدمة في استخراج الفحم وإبراز تناقضات الشخصيات الروائية وتبيان مواقفها الجدلية ورؤاها إلى العالم بينما بقي وصف جلول قاسمي خارجيا وسطحيا لم يصل إلى نبش أعماق المنجم لنقل مأساة العمال ومعاناتهم السيزيفية في تطويع الطبيعة القاسية وتأثرهم السلبي باسوداد الفضاء المنجمي.

وخلاصة القول: إن رواية جلول قاسمي **سيرة للعته والجنون** من النماذج الروائية القليلة في أدبنا العربي بصفة عامة والمغربي بصفة خاصة التي تناولت الفضاء المنجمي ومعاناة العمال وصراعهم المرير من أجل إحقاق الحق وإبطال الباطل عبر خوض إضراب نضالي ونقابي لفرض ضغوطاتهم على أرباب العمل من أجل الاستجابة لمطالبهم المشروعة. وقد اتسمت الرواية بالسخرية الكاريكاتورية والمسخ الشيطاني والتصوير الأسود القاتم والإغراق في الواقعية الصحفية التي تمزج بين عدة أساليب كالتوثيق الإخباري واستخدام الأسلوب الأدبي الفني في المعالجة ووصف العواطف وتجسيد المأساة الإنسانية.

خاتـــمـــة الكتـــاب

لقد خرجنا من خلال استقرائنا لهذا المتن الروائي، أن الرواية المغربية في الجهة الشرقية تتسم بكثير من الخصائص الدلالية تتمثل في التعبير عن الهجرة السرية وتبيان أثر الاغتراب الذاتي والمكاني على الإنسان والمهاجر. كما تنتقد هذه الرواية الاستبداد السياسي والتسلط الجائر الذي ينتهك حقوق الإنسان ويعيث بآدميته فسادا وإذلالا. وتتغنى الرواية كذلك بتصوير فئة الشطار الذين يعيشون على هامش المجتمع المغربي مع تصوير أثر الفقر على المجتمع المغربي وإفرازه لمجموعة من الظواهر السلبية ولاسيما ظاهرة الصعلكة الشطارية.

هذ، وتجسد الرواية بكل صدق تجليات الصراع الجدلي بين المثقف والسلطة ناهيك عن التقاط الأوضاع العمالية المتردية في ظل النظام الراسمالي المتوحش.

ومن حيث الخصوصية الحضارية والتاريخية، تعكس الرواية الصراع القبلي في المنطقة الريفية وتسجل المقاومة الضروس التي خاضها أاهل المنطقة ضد الاستعمار كما تجسد حنين أهل الريف إلى جذورهم مع الإشادة بالذات والهوية الأمازيغية والأرض علاوة على تغنيهم بالذوبان الحضاري والاغتراب الذاتي والمكاني والضياع الوجودي. وتنتقد الرواية بكل

جرأة واقعية كل مظاهر تفشي الفساد وترصد جميع الظواهر السلبية كالخرافة والجهل والاستغلال والبطالة والتهميش والإقصاء وتسفيه الأعراف الخاطئة الموروثة.

ويلاحظ في الرواية تقاطع دلالي بين ماهو رومانسي وما هو واقعي، وتمتزج الكتابة السيرية بالكتابة البيكارسكية. ونسجل في الرواية حضور السجن السياسي وأدب الاختطاف والتعذيب والاعتقال البشري إلى جانب صرخات الكتابة النسائية ومواقفها المواجهة للقوامة الذكورية. ومن أهم الخصائص المميزة لهذه الرواية الاهتمام بالأدب المنجمي والصراع البروليتاري ضد أرباب المناجم والوسطاء المستغلين.

ومن الناحية الفنية، نلاحظ أن الرواية في الجهة الشرقية تتخذ عدة ملامح فنية، فهناك الرواية الكلاسيكية، والرواية التجريبية، والرواية الحداثية. كما تشغل هذه الرواية مجموعة من الأجناس كالأطوبيوغرافيا، والفانطاستيك، والبيكاريسك، مع توظيف أدب السخرية بكثرة،وأدب الامتساخ للإنتقاد والتهكم بأوضاع المجتمع المتردية.

ويلتجيء الكتاب إلى توظيف شخصيات رومانسية وشخصيات واقعية وشخصيات إشكالية وشطارية وامتساخية تتردد في صراعها بين الذات والموضوع وتتأرجح بين القيم الأصيلة والقيم المتردية.

كما تستند هذه الرواية إلى الأفضية الحميمية والعدائية وأفضية العتبة والأفضية الرومانسية والأسطورية والفانطاستيكية والأفضية المنجمية السوداء. وتتعدد أيضا المنظورات والضمائر السردية مع وظائفها المقصدية فضلا عن تعدد الأساليب واللغات والخطابات والمستنسخات والعتبات الموازية. وتخضع البنية الزمنية على المستوى السردي إما لاحترام التعاقب الكرونولوجي المنطقي وإما لخلخلة البناء السردي الناتج عن الخرق الإيقاعي وانحرافاته. وتتموسق النصوص الروائية بين الطابع المنولوجي الأحادي والطابع الحواري الديالوجي أو البوليفوني. ولا ننسى كذلك مزج النص الروائي بالشاعري، والواقعي بالرومانسي،والموضوعي بالتذويت.

تلكم هي أهم مميزات الرواية المغربية الدلالية والفنية ومساراتها في الجهة الشرقية. ولابد أن نقول في الأخير: إن الرواية في الجهة الشرقية كانت تعبيرا حقيقيا وصادقا وأمينا عن الواقع المحلي والواقع المغربي على جميع الأصعدة والمستويات.

<u>ببليوغرافية المصادر والمراجع</u>

<u>أ – المصادر</u> =

١- القرآن الكريم – رواية ورش؛

٢- عبد الله عاصم: **<u>صراع القبائل</u>**، الدارالبيضاء، ط ١، ١٩٦٦؛

٣ – ميمون كبداني: **<u>أرني كيف أمسك القمر</u>** ، مطبعة دار المناهل ، الرباط ،٢٠٠٢؛

٤ - جلول أعرج:**<u>إعترافات ظنين</u>** ، INFO EDITION، ١٩٩٠؛

٥- مصطفى شعبان: **<u>أمواج الروح</u>** ، مطبعة تريفة ، بركان ، ١٩٩٨؛

٦- عبد الحق بلقاضي:**<u>أوراق حميمية من منتصف الليل</u>** ، منشورات عكاظ ، الرباط ، ١٩٩٨؛

٧- عمروالقاضي :**<u>البرزخ</u>**، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء، ١٩٩٣؛

٨- يحيى بزغود:**<u>الجرذان</u>**، ، منشورات منتدى رحاب بوجدة ،٢٠٠٠؛

٩- عبد المالك المومني: **<u>الجناح الهيمان بنبع ركادة الوسنان</u>**– منشورات عكاظ ، الرباط ،١٩٩٦؛

١٠- محمد الأشعري: **<u>جنوب الروح</u>** ، محمد الأشعري ،منشورات الرابطة ، مطبعة فضالة ، المحمدية ، ١٩٩٦؛

١١- محمد عابد الجابري :**<u>حفريات في الذاكرة</u>** ، محمد عابد الجابري ، دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ، ١٩٩٧؛

١٢- أحمد هشيمي : **<u>حياة سلاحف</u>** ، شركة بابل للطباعة ، الرباط ، ١٩٩٠؛

١٣- محمد شكري: **الخبز الحافي** ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدارالبيضاء ، ١٩٨٢؛

١٤- الخضير قدوري: **دموع في عيون الحرمان** ، مطبعة المعارف الجديدة ،الدارالبيضاء ، ١٩٩١؛

١٥- حميد لحمداني: **دهاليز الحبس القديم** ، مطبعة فكيك، الدارالبيضاء ،١٩٧٩ ؛

١٦- عمر والقاضي: **رائحة الزمن الميت**، دار القرويين، البيضاء ،٢٠٠٠؛

١٧- محمد بنعلي: **رحلة العطش / الصوت المبحوح** ، مطبعة النجاح الجديدة ، البيضاء ، ١٩٩٦؛

١٨ - حميد لحمداني :**رحلة خارج الطريق السيار**، منشورات علامات ، مكناس، ٢٠٠٠ ؛

١٩ – محمد الهلالي: **الرفيق أبو خمرة والشيخ أبو نهدة** ، منشورات اختلاف ، مطبعة المتقي برينتر ، المحمدية ،٢٠٠٢؛،

٢٠– حسين الطاهري : **الرقص على الماء**، مطبعة الجسور ، وجدة ،٢٠٠٢؛

٢١- حميد خيدوس : **زفاف جنازة** ، مؤسسة النخلة للكتاب ، وجدة ،٢٠٠٣؛

٢٢- محمد شكري: **زمن الأخطاء** ، مطبعة النجاح الجديدة ، البيضاء ،١٩٩٢؛

٢٣- بشير القمري: **سر البهلوان** ، دار البوكيلي ، القنيطرة ، ١٩٩٧؛

٢٤- جلول قاسمي :**سوانح الصمت والسراب** ، دار الأمان ، الرباط ،٢٠٠٣؛

٢٥- محمد شكري:**السوق الداخلي**، محمد شكري، مؤسسة بنشرة، البيضاء، ١٩٨٥؛

٢٦- إدريس بكوش: **سيحدث عندما تغيب** ، دار النشر الشرقية ، وجدة ، ١٩٩٣؛

٢٧- جلول قاسمي: **سيرة للعته والجنون** ، مطبعة تريفة ، بركان ،٢٠٠١؛

٢٨- محمد شكري: **الشطار** ، دار الساقي ، بيروت ، ١٩٩٢؛

٢٩- عمروالقاضي: **الطائر في العنق** ، المركز الثقافي العربي ، البيضاء ،١٩٩٨؛

٣٠- يحيى بزغود : **طوق السراب** ، منشورات منتدى رحاب للثقافة والتضامن والتنمية ، مؤسسة النخلة للكتاب ، وجدة ،٢٠٠١ ؛

٣١- محمد برمضان: **الظروف لا تعرف الحقيقة**، مطبعة تريفة ، بركان ، ٢٠٠٠؛

٣٢- عبد الكريم برشيد: **غابة الإشارات** ،– مطبعة تريفة ،بركان ،١٩٩٩؛

٣٣-الحسين الدراجي: **للا جاكلين أو الرفض** ،مطابع ميثاق المغرب ، الرباط ، ١٩٩٩؛

٣٤ – مصطفى الحسني: **ملكة جمال المتوسط** ، دار النشر الجسور، وجدة ، ٢٠٠٠ ؛

٣٥ – محمد شكري: **وجوه (سيرة ذاتية)**،مطبعة الطوبريس ،طنجة ،٢٠٠٠.

٣٦ – محمد بنعلي: **يوم الاقتراع** ، – مطبعة الهلال ، وجدة ،١٩٩٣.

٣٧- جلول قاسمي: **مدارج الهبوط**، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط١، ٢٠٠٥؛

٣٨- حليمة الإسماعيلي: **أغنية لذاكرة متعبة**، دار النشر الجسور، وجدة،ط ١ ، ٢٠٠٤ .

ب – المراجع =

١- محمد أنقار: **الرواية الاستعمارية** ، مكتبة الإدريسي ، تطوان ، ١٩٩٤؛
٢ – محمد اقضاض: **روائية السيرة الذاتية** ،المعهد المغربي للكتاب ، وجدة ، ١٩٩٨؛
٣- تأليف جماعي:**الرواية العربية واقع وآفاق**، دار ابن رشد، بيروت، ط١ ، ١٩٨١؛
٤– عبد الرحيم العلام: **سؤال الحداثة في الرواية المغربية**، إفريقيا الشرق، البيضاء، ١٩٩٩؛
٥- علي الراعي: **شخصية المحتال في المقامة والحكاية والرواية والمسرحية**، كتاب الهلال، العدد ٤١٢، أبريل ١٩٨٦
٦– محمد علي الصابوني: **صفوة التفاسير**، عالم الكتب، بيروت، لبنان؛
٧- سعيد يقطين: **القراءة والتجربة** ، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٥ ؛
٨– حسن المودن: "الكتابة والموت والفقدان في رواية "جنوب الروح" ،**العلم الثقافي** ٣٠ غشت ١٩٩٦؛
٩- حسنين محمد مخلوف: **كلمات القرآن**، دار الفكر، ط١، ١٩٥٦؛
١٠ – موسى أغربي: **مقالات نقدية في الرواية العربية** ، دار النشر الجسور، وجدة، ١٩٩٧؛
١١- محمد قاسمي: **بيبليوغرافيا الرواية العربية**، دار النشر الجسور، ط١، وجدة، ٢٠٠٢؛
١٢- صبري حافظ:(البنية النصية لسيرة التحرر من القهر)، **الشطار** لمحمد شكري،دارالساقي، بيروت، لبنان،ط١،١٩٩٢؛

١٣- جميل حمداوي:(سيميوطيقا العنونة)، **عالم الفكر**، الكويت، المجلد ٢٥،العدد٣، ١٩٩٧؛
١٤- جميل حمداوي: **مقاربة النص الموازي في روايات بنسالم حميش**، أطروحة نوقشت في كلية الآداب وجدة،سنة ٢٠٠١؛
١٥- جميل حمداوي: (مفهوم الفضاء في الرواية العربية)، **مجلة الكويت**، العدد ١٤٣، ١٩٩٥؛
١٦- منيب البوريمي:**الفضاء الروائي في الرواية المغربية الحديثة**، منشورات كلية الآداب، وجدة،ط١، ٢٠٠١؛
١٧- حسن نجمي: **شعرية الفضاء**، المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء، ط ١ ،٢٠٠٠؛
١٨- سعيد يقطين : **تحليل الخطاب الروائي**، المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء،ط١ ، ١٩٨٩؛
١٩ – سمير المرزوقي وجميل شاكر: **مدخل إلى نظرية القصة**، الدارالتونسية للنشر، ط١٩٨٥،١؛
٢٠- حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، البيضاء، ط١، ١٩٩٦؛
٢١- حميد لحمداني: **بنية النص السردي**، المركز الثقافي العربين البيضاء، ط١ ، ١٩٩١؛
٢٢- علي جعفر العلاق:(شعرية الرواية)، **علامات** ،ج ٢٣،المجلد٦، مارس ١٩٩٧؛
٢٣- أحمد اليابوري: **دينامية النص الروائي**، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط١ ، ١٩٩٣؛
٢٤- شاكر عبد الحميد: عصر الصورة، عالم المعرفة، الكويت، عدد٣١١، يناير ٢٠٠٥؛
٢٥- نجيب العوفي:(مدينة في رواية)، **سيرة للعته والجنون**، لجلول القاسمي،مطبعة تريفة، بركان، ط١ ، ٢٠٠١.

ج- المراجع المترجمة:

١-روجيه غارودي: **البنيوية فلسفة موت الإنسان**، ترجمة جورج طرابيشي، دارالطليعة ، بيروت، لبنان،ط١ ، ١٩٨١؛
٢-برنارفاليط:**النص الروائي: مناهج وتقنيات**، ترجمة رشيد بنحدو،مطبعة سليكي إخوان، ط١، ١٩٩٩؛
٣-تزفيطان تودوروف: **الشعرية**، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشرن البيضاء، ١٩٨٧؛
٤-جيرار جنيت: **خطاب الحكاية**، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، مطبعة النجاح الجديدة البيضاء، ط١، ١٩٩٦.

د- المراجع الأجنبية:

١- Gérard Genette: **Seuils**, collection: Poétique.Seuil, ١٩٨٧;
٢-J.Y.Tadié: **Le récit Poétique**, ed.PUF, ١٩٧٨.

